



Corso di dottorato di ricerca in  
Storia dell'arte, cinema, media audiovisivi e musica

Ciclo 31°

“Il libro fotografico in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta”

Dottorando  
Miryam Criscione

Supervisore  
Prof. Alessandro Del Puppo

Co-supervisore  
Prof. Leonardo Quaresima

**Anno 2019**

## INDICE

<b>Introduzione</b>	p. 4
---------------------	------

### I

#### **Il libro fotografico: note preliminari a un genere editoriale**

<i>Storia degli studi</i>	
<i>L'ambito internazionale</i>	p. 9
<i>L'ambito italiano</i>	p. 17
<i>Definizione, elementi fondamentali e tipologie</i>	p. 22

### II

#### **Il libro fotografico nella cultura fotografica italiana. Ricezione critica, modelli, teorie**

<i>Documento, serialità e fotonarrazione tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta</i>	p. 31
<i>Il fotolibro nei programmi del Centro per la Cultura nella fotografia di Fermo</i>	p. 44
<i>Dal convegno di San Ginesio a "storie italiane": sui progetti (falliti) del CCF</i>	p. 54
<i>L'eredità del CCF nella critica fotografica italiana</i>	p. 65
<i>Intorno al libro fotografico: opinioni e iniziative negli anni Sessanta</i>	p. 74
<i>I premi Niépce, Nadar e CCF (1964-1968)</i>	P. 82
<i>Anni Settanta e primi bilanci</i>	p. 97

### III

#### **I libri fotografici d'autore in Italia: un'analisi sulla politica editoriale del periodo**

<i>Considerazioni preliminari per una lettura critica del regesto</i>	p. 109
<i>Collane editoriali: un'idea di collezione tra discontinuità e tentativi di sistematicità</i>	p. 121
<i>La collana "Italia mia" nella politica editoriale di Giulio Einaudi</i>	p. 130
<i>Aree tematiche e soggetti ricorrenti nei libri fotografici d'autore</i>	
<i>1. Immagini di città e paesi</i>	p. 142
<i>2. Libri fotografici e militanza politica (1968-1979)</i>	p. 161
<i>3. Ritratti d'artista</i>	p. 171
<i>Conclusioni</i>	p. 183

## Schede di catalogo

- N. 1) Alberto Lattuada, *Occhio quadrato* p. 187
- N. 2) La collana "Occhio magico" della casa editrice All'insegna del pesce d'oro p. 196
- N. 3) Ferruccio Leiss, *Immagini di Venezia* p. 210
- N. 4) La collana "Immagini del mondo" della casa editrice Leonardo Da Vinci p. 217
- N. 5) Mario De Biasi- Filippo Sacchi, *Idea di Milano* p. 223
- N. 6) Federico Patellani, *I maya* p. 228
- N. 7) Mario Carrieri, *Milano Italia* p. 232
- N. 8) Mimmo Castellano, *Moods* p. 238
- N. 9) Janos Reismann- Carlo Levi, *Un volto che ci somiglia* p. 244
- N. 10) Lori Sammartino, *Amore a Roma e La domenica degli italiani* p. 250
- N. 11) Sam Waagenaar, *Donne di Roma* p. 256
- N. 12) Carlo Bavagnoli, *Gente di Trastevere* p. 260
- N. 13) Lanfranco Colombo, *Ex oriente e Cinque rune* p. 265
- N. 14) Antonio Masotti, *Le bolognesi* p. 274
- N. 15) La collana "Quaderni di Imago" della Bassoli Fotoincisioni p. 279
- N. 16) Mimmo Castellano, *Paese lucano* p. 296
- N. 17) Carlo Orsi- Giulia Pirelli, *Milano* p. 301
- N. 18) Ferdinando Scianna, *Feste religiose in Sicilia* p. 306
- N. 19) William Zanca- Cesare Zavattini, *Fiume Po* p. 311
- N. 20) William Zanca- Giuliano Gramigna, *Mi.h24* p. 320
- N. 21) Italo Zannier- Pieraldo Marasi, *Immagini e poesie* p. 324
- N. 22) La collana "Le città che sono l'Italia" della casa editrice Electa p. 328
- N. 23) Mimmo Castellano, *Noi vivi* p. 332
- N. 24) Calogero Cascio- Caio Garrubba, *Lazzaro alla tua porta* p. 337
- N. 25) Ugo Mulas, *New York arte e persone* p. 341
- N. 26) I "libri-quadro" di Achille Mauri p. 348
- N. 27) Herbert List- Vittorio De Sica, *Napoli una città nei suoi personaggi* p. 358
- N. 28) Carla Cerati- Gianni Berengo Gardin, *Morire di classe* p. 363
- N. 29) Luciano D'Alessandro, *Gli esclusi* p. 373
- N. 30) Caio Garrubba, *I cinesi* p. 380
- N. 31) Giorgio Lotti, *Venezia muore* p. 384
- N. 32) I supplementi a "Pupular Photography. Ed. Italiana" - "Il diaframma. Fotografia italiana" - "Fotografia italiana" p. 389
- N. 33) Italo Zannier, *Una casa è una casa* p. 407
- N. 34) Lisetta Carmi, *I travestiti* p. 411
- N. 35) I libri di Dante Bigli p. 417
- N. 36) Uliano Lucas, *Cinque anni a Milano* p. 424

- N. 37) Carla Cerati, *Mondo cocktail* p. 428
- N. 38) Mario Cresci, *Matera immagini e documenti* p. 433
- N. 39) Fabio Donato, *Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale* p. 437
- N. 40) La collana “I quaderni dello sguardo” di Marialba Russo p. 441
- N. 41) Gian Butturini, *Tu interni io libero* p. 446
- N. 42) Daniela Turriccia, *Bambini no* p. 450
- N. 43) La collana “Il fatto, la foto” di Uliano Lucas p. 455
- N. 44) Carla Cerati, *Forma di donna* p. 461
- N. 45) La “Biblioteca di Fotografia” della Punto e virgola p. 465

**Indicazioni archivistico-bibliografiche** p. 472

**Bibliografia** p. 473

**Sitografia** p. 535

**Regesto** p. 538



## Introduzione

Il presente studio si propone di esaminare la produzione dei fotolibri d'autore editi in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta al fine di redigere una prima catalogazione dei volumi pubblicati da case editrici italiane nell'arco cronologico di riferimento. Lo scopo è quello di analizzare lo sviluppo della politica fotoeditoriale del paese alla luce del dibattito e delle iniziative che hanno impegnato la critica fotografica italiana intorno al tema del libro fotografico nel corso dei decenni evidenziati.

La scelta di focalizzare l'attenzione esclusivamente sui fotolibri d'autore ha permesso così di individuare le fasi che hanno portato anche in Italia all'affermazione e allo sviluppo del libro fotografico come ulteriore forma d'espressione per il fotografo, alternativa rispetto alla produzione di immagini argentiche destinate alle più consuete esposizioni fotografiche, con tutto ciò che il passaggio dalla fotografia stampata su carta emulsionata a quella stampata tramite inchiostri tipografici concettualmente ha implicato per il fotografo. Ciò ha permesso inoltre, da un lato, di collocare nelle sequenze di origine alcune immagini fotografiche, conosciute più spesso per aver circolato slegate dai loro contesti progettuali di appartenenza; dall'altro, di far emergere lavori fotografici che per la loro limitata diffusione editoriale sono stati tenuti sempre al margine della storia della fotografia più diffusamente nota: del resto sono rare le pubblicazioni che hanno effettivamente contribuito alla piena affermazione autoriale del fotografo nel contesto culturale italiano.

Il punto di partenza per la compilazione del regesto finale, costituito da all'incirca quattrocento titoli, sono state le recensioni ai volumi apparse innanzitutto nelle riviste specializzate pubblicate negli anni di riferimento che mensilmente e, sempre con maggiore frequenza a partire dagli anni Sessanta, hanno informato e aggiornato sulle novità fotoeditoriali italiane ed estere. Aver adottato le principali riviste di settore, che negli ultimi decenni sono state esse stesse oggetto di studio da parte della comunità scientifica<sup>1</sup>, come fonti di primaria importanza per la ricerca ha permesso ancora di rintracciare le fila del dibattito critico sviluppatosi intorno al tema dell'editoria fotolibreria italiana ai fini di una ricostruzione filologicamente corretta del fenomeno. Un approccio metodologico che si distanzia alquanto dagli studi principali apparsi dagli inizi del nuovo millennio in ambito internazionale a cura principalmente di collezionisti e professionisti del mercato librario,

---

<sup>1</sup> A fronte dei più limitati studi diretti alla produzione di libri fotografici in Italia, i periodici a stampa sono stati invece oggetto di indagini più approfondite nell'ambito di una ricerca volta a ricostruire una storia della fotografia attraverso il suo utilizzo nei rotocalchi e nelle riviste di settore. Cfr. almeno I. ZANNIER, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, NIS, Roma 1993; L. SAPIENZA, *Riviste di fotografia in Italia, 1960-1980. Un'esperienza*, in "AFT Rivista di Storia e fotografia", n. 37/38, 2003, pp. 16-24; V. SCANFERLA, *Le riviste fotografiche italiane tra gli anni '40 e gli anni '80*, in "AFT Rivista di Storia e fotografia", n. 37/38, 2003, pp. 25-28.

in cui l'analisi della fotoeditoria, di un paese o in prospettiva transnazionale, è stata condotta in gran parte eludendo la questione della ricezione critica del fenomeno.

Impossibile, quanto al caso italiano, disconoscere invece il ruolo che nella sensibilizzazione all'argomento ebbero le riviste specializzate, terreno principale su cui si è formata ed espressa la critica fotografica del paese, considerate ancora nel 1979 come un importante centro di potere capace "di proporre, o meno, delle iniziative, di perseguire dei risultati invece di altri", attestandosi "come una presenza vincolante con cui il sistema in generale deve fare i conti"<sup>2</sup>.

Il criterio di selezione ha privilegiato, tra le riviste pubblicate negli anni di riferimento, quelle in cui i critici italiani hanno affiancato, spesso favorendo, agli aspetti meramente tecnici sull'utilizzo del macchinario tematiche culturali più ampie, secondo le indicazioni fornite dal fondamentale, anche se un po' datato, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)* pubblicato da Italo Zannier nel 1993. Lo spoglio sistematico, condotto per gli anni di mio interesse, ha così interessato la vicentina "Rivista fotografica italiana" per gli anni 1949-1959; "Diorama", pubblicata a Mantova tra il 1951 e il 1957; il piacentino "Corriere fotografico" per gli anni 1952-1963, e ancora le milanesi "Fotorivista" (1949-1962); "Il progresso fotografico" (relativamente agli anni 1948-1980); "Ferrania" (1947-1967); "Fotografia: periodico del circolo fotografico milanese" (1948-1967) e le edizioni italiane di "Photo Magazin" diventata poi "Foto Magazin", quindi "Foto Film" (1956-1969) e di "Popular photography" (1957-1972). Ancora per gli anni Settanta lo spoglio è stato condotto su "Il diaframma. Fotografia italiana", nata a seguito della chiusura di "Popular Photography. Ed. italiana" nel 1972; "Photo 13" e "Photo italiana" (1970-1977) e su due riviste nate entrambe nel 1977, ovvero "Il fotografo: mensile di tecnica e immagine fotografica" e "Fotocultura".

Quanto all'arco cronologico di riferimento, esso insiste, con poche eccezioni, sul periodo che dal dopoguerra, momento in cui inizia lentamente ad affermarsi il modello del libro fotografico d'autore grazie alla circolazione di imprescindibili edizioni straniere, giunge fino a tutti gli anni Settanta. Si è così scelto di porre il 1979 come termine *post quem* perché momento simbolicamente riconosciuto come spartiacque nella cultura fotografica italiana, secondo anche quanto suggerito pochi anni fa da Roberta Valtorta che indicò il 1979 come l'anno della svolta per la fotografia del nostro paese<sup>3</sup>. Un anno decisivo preceduto da quello che la studiosa definì come il "grande laboratorio degli anni Settanta" in cui la fotografia aveva cominciato a farsi strada nel mercato dell'arte, nel circuito delle esposizioni pubbliche ma anche nell'editoria, che fino a quel momento aveva mosso i suoi passi con palese incertezza.

---

<sup>2</sup> G. BONINI, *Le riviste*, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, p. 44.

<sup>3</sup> R. VALTORTA, *In cerca di luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in ID. (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013, p. 6.

Il 1979 come anno spartiacque segnato da un evento in particolare ovvero *Venezia '79. La fotografia*<sup>4</sup>, una rassegna dal respiro internazionale, costituita da ventisei mostre, conferenze e laboratori, che servì da vero e proprio catalizzatore per la cultura fotografica italiana. Al di là dei limiti ampiamenti già riscontrati al tempo<sup>5</sup>, *Venezia '79* “caricò di energia l’ambiente fotografico, diede impulso alla nascita di nuove gallerie di fotografia e di piccole case editrici, incoraggiando nel contempo quelle esistenti<sup>6</sup>”. All’evento seguirono infatti importanti manifestazioni culturali e un approfondimento dello studio del medium che ebbe come obiettivo quello di far rientrare la fotografia a buon diritto nel circuito della cultura contemporanea italiana.

Del resto, una condizione storica palesemente mutata quale quella dell’Italia degli anni Ottanta sarebbe comunque stata foriera di cambiamenti anche in ambito fotografico, costringendo a una revisione dei modi fotografici tradizionali e dei modelli di riferimento. L’esito più immediato sarà difatti la fine della grande stagione della fotografia di reportage come della stessa fiducia nei confronti della trasparenza dell’immagine fotografica, a fronte dello sviluppo di poetiche più intimiste, portatrici di mutamenti stilistici e tematici evidenti che in questa ricerca saranno appena sfiorati ma per cui in Italia esiste un’ampia ed esaustiva letteratura.

Il limite *ante quem* posto nel dopoguerra viene invece eccezionalmente retrodatato al 1941 per l’inserimento di *Occhio quadrato* di Alberto Lattuada che, a mio avviso, può essere considerato a buon diritto come il primo libro fotografico d’autore del nostro paese. Nato nel contesto storico di una Italia in pieno conflitto mondiale, l’edizione risente del fermento intellettuale di alcuni circoli culturali milanesi che andavano aggiornandosi, nonostante la censura fascista, su quanto l’editoria americana in quegli anni e negli anni immediatamente precedenti stava realizzando in ambito letterario e fotografico. D’altra parte, l’inserimento da parte di Elio Vittorini nel suo *Americana*<sup>7</sup> del 1942 di immagini fotografiche pubblicate da riviste come “Life” e “Look” o di fotografie realizzate in seno al programma della *Farm Security Administration* - compresi i ventisette scatti di Walker

---

<sup>4</sup> D. PALAZZOLI- V. SGARBI- I. ZANNIER, *Venezia '79. La fotografia*, Electa, Milano, 1979.

<sup>5</sup> È Antonella Russo a riproporre le lamentele più diffuse al tempo della *kermesse*, rivolte soprattutto all’evidente asservimento della cultura fotografica italiana dalla macchina propagandistica americana: “quello che appariva chiaro era che i molteplici interessi in gioco e le diverse aspettative riposte nell’evento avevano prodotto una manifestazione approssimativa, sbilanciata a favore della produzione fotografica americana e, soprattutto, incapace di sviluppare con coerenza ed efficacia una riflessione sulla condizione della fotografia italiana contemporanea” (Cfr. A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino, 2011, pp. 242-245).

<sup>6</sup> R. VALTORTA, *In cerca di luoghi*, cit., p. 6.

<sup>7</sup> E. VITTORINI, *Americana*, Bompiani, Milano, 1942. Il volume- presentato nel 1941- era originariamente introdotto dallo stesso Vittorini, responsabile anche delle note critiche: sottoposto a sequestro, sia le note critiche che l’introduzione dello scrittore siciliano verranno rimosse, e il volume sarà pubblicato nel 1942 con un saggio introduttivo di Emilio Cecchi. La versione censurata del 1941 fu pubblicata da Bompiani solo nel 1968, benché priva del corredo fotografico che invece era parte inscindibile della visione e dell’opera di Vittorini. Una successiva edizione di *Americana* venne poi pubblicata nel 1984 nei “Tascabili Bompiani”, con una selezione di parte delle illustrazioni del 1942.

Evans tratti da *American Photographs* edito nel 1939 a New York - testimoniavano dell'influenza che la cultura fotografica americana cominciava ad avere in Italia già prima del secondo dopoguerra, in piena censura fascista<sup>8</sup>. L'impatto di quelle immagini fotografiche fu tale che sembra abbiano portato a una vera e propria modificazione nella stessa percezione del paesaggio naturale e urbano circostante. Giulio Ungarelli, a distanza di molti anni, scriverà infatti come tramite quelle immagini, così diverse "da quelle che da noi- e non solo da noi- ma in tutta Europa- si consideravano fotografie artistiche", si incominciarono "a vedere i nostri paesaggi, le nostre case, le persone che vi vivevano, lavoravano, soffrivano, con occhi diversi, scoprimmo così l'Italia con gli occhi dell'America"<sup>9</sup>. Lo stesso Umberto Eco, ne *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, insiste sull'importanza della "documentazione fotografica" d'oltreoceano per quei "giovani che all'epoca furono culturalmente e politicamente rigenerati proprio dall'impatto con quelle immagini, di una diversa retorica, ovvero di un'antiretorica" laddove tutto ciò che era antiretorica era antifascista<sup>10</sup>. È in questa temperie che uscirà *Occhio quadrato* per le edizioni Corrente, comunque un'eccezione autoriale all'interno di un panorama editoriale quale quello italiano più interessato negli anni Quaranta alla pubblicazione e alla diffusione di antologie, fotoannuari o di veri e propri trattati di tecnica ed estetica fotografica, volumi cioè dal respiro didattico, indirizzati a un pubblico di operatori- in massima parte dilettanti- allettati dal riconoscimento artistico del mezzo e interessati principalmente alle questioni tecniche relative al corretto funzionamento della macchina.

Il diverso investimento progettuale sotteso a famiglie di testi di differente natura come annuari, antologie fotografiche, saggi di estetica fotografica, cataloghi di mostre, fotolibri d'autore, ha dunque reso necessaria una preliminare individuazione dei caratteri specifici del libro fotografico in generale e di quello d'autore in particolare. Questo verrà affrontato nella prima parte della tesi, a seguito di una ricognizione sullo stato degli studi esteri e italiani relativamente al libro fotografico.

La seconda parte di questa tesi ha invece l'obiettivo di esaminare le varie fasi che hanno portato la critica fotografica italiana a interessarsi ai libri fotografici, evidenziando il ruolo fondamentale di alcuni critici secondo quanto emerso anche dalle ricerche condotte negli archivi di alcune importanti istituzioni quali, ad esempio, il Centro di ricerca e archiviazione fotografica di Spilimbergo (CRAF) o il Museo di Fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo (MUFOCO),

---

<sup>8</sup> Sui rapporti tra fotografia americana e cultura italiana cfr. L. GASPARINI, *Walker Evans. Italia le radici americane della fotografia italiana dal dopoguerra a oggi*, in ID. (a cura di), *Walker Evans Italia* (catalogo della mostra, Reggio Emilia 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2016, pp. 11-19.

<sup>9</sup> G. UNGARELLI, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, in "Belfagor", LXIII, n. 5, 2008, p. 515.

<sup>10</sup> U. ECO, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* in C. CHIARENZA- W. VANCE (a cura di), *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti: la percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Marsilio, Venezia, 1992, p. 24. Negli stessi anni fotografie americane comparivano anche in un articolo di Giansiro Ferrata, *America ultima jungla*, pubblicato su "Panorama", per cfr. G. FERRATA, *America ultima jungla*, in "Panorama", n. 27, febbraio 1940, pp. 330-347.

ricostruendo ancora la storia di importanti iniziative come l'istituzione tra il 1964 e il 1968 del Premio Nadar, destinato al miglior libro fotografico dell'anno, o del premio Centro per la Cultura nella fotografia, riservato al miglior menabò italiano. Iniziative certamente tese a indirizzare criticamente e a incentivare le politiche editoriali di quelle case editrici nostrane che, al tempo, mostravano il loro interesse, benché discontinuo, nei confronti del linguaggio fotografico.

La terza parte analizza invece più dettagliatamente la politica editoriale italiana sulla base dei libri fotografici d'autore effettivamente pubblicati dal dopoguerra fino alla fine degli anni Settanta, i cui titoli e le informazioni editoriali principali sono riuniti in un regesto ordinato cronologicamente in appendice alla tesi. Un'analisi che dunque vuole rendere una idea complessiva sulla continuità o discontinuità delle scelte di case editrici differenti, sugli autori prediletti dalla cosiddetta "grande" editoria, come sulle tematiche più comuni affrontate dalle piccole case editrici e dai progetti fotografici sostenuti dall'editoria indipendente. D'altra parte, le difficoltà di un mercato editoriale che nel settore, in Italia, negli anni di riferimento, rimase comunque circoscritto anche a causa dei prezzi relativamente alti dei singoli volumi - tutti, salvo poche eccezioni, grandi insuccessi commerciali - apre a considerazioni più ampie sulla preparazione culturale di un tessuto sociale nel complesso non ancora pronto a ricevere un simile prodotto editoriale.

La parte finale del saggio si configura dunque come una guida critica alla lettura del regesto, laddove per i casi editoriali rivelatesi più interessanti, trattasi di singoli libri fotografici o di intere collane, è stata riservata una apposita scheda di approfondimento nel catalogo della tesi.

Consapevole della molteplicità di approcci attraverso cui si sarebbe potuta analizzare la complessa tematica del libro fotografico d'autore<sup>11</sup>, la presente ricerca mira a privilegiare uno sguardo complessivo sull'evoluzione del fenomeno che, pur non disconoscendo l'importanza dei singoli casi, sappia tenere insieme i puzzle di una vicenda editoriale la cui discontinuità è indicativa del livello di maturazione raggiunto dalla cultura fotografica italiana in decenni fondamentali del secolo scorso.

---

<sup>11</sup> Faccio qui riferimento all'importante studio di Sarah Greenough che, nel 2009 in occasione di una mostra itinerante negli Stati Uniti, ha analizzato dettagliatamente la genesi di un unico volume, *The americans* di Robert Frank, a partire dal materiale fotografico presente nell'archivio del suo autore (S. GREENOUGH (a cura di), *Looking in. Robert Frank's The Americans*, National gallery of art, Washington, 2009).

# I

## Il libro fotografico: note preliminari a un genere editoriale

*Storia degli studi*

*L'ambito internazionale*

Lo studio del libro fotografico come fenomeno editoriale è un campo di indagine che ha coinvolto per lo più studiosi esteri a partire dal primo decennio del nuovo millennio, quando apparvero le prime pubblicazioni sull'argomento dedicate alla storia del fotolibro in una prospettiva transnazionale. *The book of 101 books* di Andrew Roth pubblicato nel 2001<sup>1</sup>, *The open book. A history of the photographic book from 1878 to the present*, catalogo di una mostra itinerante curata nel 2004 sempre da Andrew Roth<sup>2</sup>, e i tre volumi di Martin Parr e Gerry Badger *The photobook. A history*<sup>3</sup> pubblicati tra il 2004 e il 2014 segnano infatti momenti importanti nella sensibilizzazione della comunità fotografica internazionale sull'argomento.

La pretesa avanzata dai suddetti volumi di costruire una storia internazionale del libro fotografico viene comunque a essere viziata dalla scelta di trattare l'argomento sulla base dei fotolibri appartenenti a specifiche collezioni private, per cui la selezione delle edizioni inserite risponde in primo luogo ai gusti collezionistici degli autori. Se Andrew Roth, commerciante di libri rari, dichiara infatti di aver cominciato a stilare la lista dei suoi 101 fotolibri mentre lavorava per la formazione di specifiche collezioni librerie<sup>4</sup>, le tre edizioni di *The photobook. A history* sono costruite sui personali gusti di Martin Parr, fotografo e collezionista britannico. D'altra parte, l'introduzione di Andrew Roth al catalogo del 2004 lascia trapelare chiaramente i risvolti commerciali seguiti alle sue iniziative<sup>5</sup>, tanto che è opinione diffusa che la trattazione del fotolibro come materia di studio e approfondimento

---

<sup>1</sup> A. ROTH, *The book of 101 books. Seminal photographic books of the Twentieth century*, Roth Horowitz, New York, 2001.

<sup>2</sup> A. ROTH, *The open book. A history of the photographic book from 1878 to the present*, Hasselbald Center, Göteborg, 2004.

<sup>3</sup> M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 1, Phaidon, London, 2004; M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 2, Phaidon, London, 2006; M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 3, Phaidon, London, 2014.

<sup>4</sup> A. ROTH, *The book of 101 books*, cit., p. 1.

<sup>5</sup> A. ROTH, *The open book*, cit., p. 9.

sia andata di pari passo con la crescita di un mercato collezionistico *ad hoc*<sup>6</sup>. Il fatto che un'attenzione più sistematica al libro fotografico sia stata promossa all'interno dell'ambiente collezionistico ha comportato poi, come conseguenza inevitabile, la valutazione dei fotolibri secondo criteri di pregio e rarità che effettivamente risultano filologicamente fuorvianti<sup>7</sup>. Le inevitabili basse tirature dei fotolibri, considerate, come vedremo nel capitolo successivo, dalla maggior parte dei fotografi e dalle stesse case editrici come il grosso limite alla diffusione di un simile prodotto editoriale, diventano, a partire dagli studi sopra citati, motivo di prestigio e punto di forza nei canali del collezionismo librario. D'altra parte, nessuno di questi volumi cita, ad esempio, la prima fondamentale ricognizione sul libro fotografico condotta da Elizabeth McCausland già nel 1942, in cui la studiosa - nel tracciare alcune idee base finalizzate a una maggiore comprensione di un fenomeno editoriale che in America aveva già una decina di anni - sottolineava come il libro fotografico, per essere tale, avrebbe dovuto avere una fruizione di massa alla stregua dei periodici illustrati americani<sup>8</sup>.

Sommari nelle loro ricostruzioni storiche, la tendenza principale di questi studi sorti all'inizio del nuovo millennio è dunque quella di trattare generalmente il fotolibro secondo linee tematiche che hanno finito spesso per creare vere e proprie categorie se si pensa come, ad esempio, i fotolibri di protesta o di propaganda siano oggi trattati quasi come un vero e proprio genere dell'editoria fotolibreria. Alcuni dei "*protest photobook*" della collezione di Martin Parr sono stati esposti nel 2014 presso la sede temporanea di Carlswerk, a Colonia, del Photobook Museum aperto quell'anno da Markus Schaden, mentre nel 2017 la sezione *Propaganda VS protest book* costituiva una delle più importanti aree della mostra *The photobook phenomenon* allestita a Barcellona presso il Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCCB) e presso la Fundació Foto Colectania<sup>9</sup>. Gerry Badger, nel catalogo dell'esposizione catalana, parla proprio dei fotolibri di protesta e di propaganda come due veri e propri generi fotolibrari, da intendersi come due facce opposte della stessa medaglia in quanto gli uni finalizzati al mantenimento dello *status quo* sociopolitico, gli altri al suo sovvertimento<sup>10</sup>. D'altra parte, anche in Italia l'edizione 2018 di Fotografia Europea, manifestazione annuale che si tiene a Reggio Emilia quest'anno incentrata sul tema delle rivoluzioni, dell'utopia e della protesta, ha presentato una mostra a cura di Laura Gasparini e Piero Cavagna, fotografo e

---

<sup>6</sup> Si veda inoltre: M. AUER-M. AUER, *Photo books. 802 photo books from the M. + M. Auer collection*, Edition M + M, Hermance, 2007.

<sup>7</sup> Sulla questione si sofferma brevemente solo Horatio Fernández in H. FERNÁNDEZ, *The Latin American photobook*, Aperture, New York, 2011, p. 14.

<sup>8</sup> E. MCCAUSLAND, *Photographic books*, in "The complete photographer: a complete guide to amateur and professional photography", vol. 8, issue 43, 20 November 1942, pp. 2788-2789.

<sup>9</sup> Nella mostra erano ospitati, oltre a 57 volumi della collezione di Martin Parr, le librerie (non necessariamente fotografiche) dei fotografi Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson e Gabriel Cualladó. Cfr. H. FERNÁNDEZ, *The library is the museum*, in M. NEUMÜLLER (a cura di), *Photobook Phenomenon* (catalogo della mostra, Barcellona 2017), CCCB- Fundació Foto Colectania- Editorial RM, Barcellona, 2017, s. n. p.

<sup>10</sup> G. BADGER, *Propaganda VS. protest books*, in M. NEUMÜLLER (a cura di), *Photobook Phenomenon*, cit., s. n. p.

collezionista, in cui vengono esposti 101 libri fotografici della Galleria d'arte Moderna di Roma che recentemente ha ottenuto, in comodato gratuito temporaneo con possibilità d'acquisizione, il fondo di fotolibri della collezione Cavagna. Non sfugge d'altra parte come la tendenza attuale a esporre fotolibri nei musei possa apparire in qualche modo contraddittoria nella misura in cui la pubblicazione di un libro fotografico ha spesso risposto alle esigenze di superamento delle modalità di fruizione della fotografia all'interno dei contesti espositivi museali, in cui inevitabilmente si ripropongono criteri di allestimento mutuati dall'esposizione di dipinti e sculture. Come sottolineato da Patrizia Di Bello e da Shamoon Zamir infatti la presentazione della copertina o di una doppia pagina di un libro fotografico sotto vetro porta inevitabilmente alla perdita di una esperienza aptica invece necessaria per l'apprezzamento del fotolibro anche come oggetto materiale<sup>11</sup>. Certamente un approfondimento degli studi in questo settore da parte della comunità scientifica potrebbe aprire a nuove modalità di fruizione del libro fotografico all'interno dei percorsi museali.

È certo comunque che i volumi di Andrew Roth ma soprattutto quelli di Martin Parr e Jerry Badger sono stati la base da cui altri studiosi sono partiti per indagare le produzioni editoriali proprie a ciascun paese, dettando inoltre un modello di catalogo che, con alcune eccezioni, anche David Company considera frustrante per le troppo esigue ricognizioni critiche presentate<sup>12</sup>. Così, a parte il pionieristico volume di Mattie Boom, *Photography between covers. The dutch documentary photobook after 1945*<sup>13</sup>, pubblicato nel 1989 e dedicato ai fotolibri olandesi, vengono editi, in ordine cronologico, *Le livres de photographie japonais des années 1960 et 1970* nel 2009<sup>14</sup>, *The Latin American photobook* nel 2011<sup>15</sup>, *Schweizer Fotobücher 1927 bis heute*<sup>16</sup> e *The Dutch photobook: a thematic selection from 1945 onwards*<sup>17</sup> nel 2012, mentre tra il 2012 e il 2014 escono due volumi

<sup>11</sup> P. DI BELLO- S. ZAMIR, *Introduction*, in P. DI BELLO- C. WILSON- S. ZAMIR, *The photobook. From Talbot to Ruscha and beyond*, I. B. Tauris, London/New York, 2012, p. 3.

<sup>12</sup> D. COMPANY, *The "photobook": what's in a name?*, in "The photobook review", VII, 2014 (<https://aperture.org/blog/whats-name-david-company/>). Per Elisabeth Shannon, invece, la scelta di presentare per ogni volume inserito in catalogo la riproduzione della copertina e di almeno una doppia pagina del volume, accanto ai dati basilari relativi al libro in oggetto, rinforza l'idea che questi cataloghi siano infondo pensati come guide commerciali dedicate ai collezionisti in vista della sempre più diffusa domanda di fotolibri nel mercato internazionale (E. SHANNON, *The rise of the photobook in the twenty-first century*, in "St. Andrew Journal of Art Histories and Museum Studies", vol. XIV, 2010, p. 59).

<sup>13</sup> M. BOOM, *Photography between covers. The dutch documentary photobook after 1945*, Fragment, Amsterdam, 1989.

<sup>14</sup> K. RYUICHI, *Le livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, Ed. Seuil, Paris, 2009.

<sup>15</sup> H. FERNANDEZ, *The Latin American photobook*, Aperture, New York, 2011. In una nota del comitato editoriale firmata da Marcelo Brodsky, Iatã Cannabrava e Martin Parr si pone in evidenza come l'idea della realizzazione del volume sia nata a un anno della pubblicazione di *The photobook. A history* "which includes a few Latin American works of such high quality that it made one suspect the existence of much more material" (Ivi, p. 7).

<sup>16</sup> P. PFRUNDER, *Schweizer Fotobücher 1927 bis heute. Eine andere Geschichte der Fotografie*, Muller, Baden, 2012. Il volume fu edito in occasione della mostra dedicata al quarantesimo anniversario della Fotostiftung (Fondazione svizzera per la fotografia). Anche Pfrunder, nell'introduzione al volume, pone il doppio volume di Martin Parr e Gerry Badger come momento paradigmatico per un nuovo filone di studi sulla fotografia (Ivi, p. 642).

<sup>17</sup> F. GIERSTBERG, R. SUERMONDT, *The Dutch photobook: a thematic selection from 1945 onwards*, Nai Publishers, Rotterdam, 2012. Il volume fu pubblicato in concomitanza alla mostra *Celebration of the photobook* al



dedicati ai fotolibri in lingua tedesca ovvero *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*<sup>18</sup>. Nel 2014 appaiono poi due articoli, uno di Martyn Jolly pubblicato sul n. 3 della rivista anglosassone “History of photography” dal titolo *Exposing the Australians: Australiana photobooks of the 1960s*<sup>19</sup>, l’altro di Moritz Neumüller, *The Spanish Photobook*, pubblicato sul n. 21 della rivista “PhotoResearcher”<sup>20</sup> il quale è solo uno dei due contributi editi sull’argomento: nello stesso anno la storia del fotolibro spagnolo viene infatti indagata anche da Horatio Fernández<sup>21</sup> nel suo *Photobooks: Spain 1905-1977*<sup>22</sup> come catalogo di una mostra tenuta in quell’anno al Centro de Arte Reina Sofía di Madrid. Nel 2015 ancora Martin Parr dà alle stampe *The Chinese photobook: from the 1900s to the present*<sup>23</sup> mentre la storia del fotolibro sovietico tra le due guerre è oggetto del volume *The soviet photobook 1920-1941*<sup>24</sup>.

A dispetto di una vera e propria ricognizione sulla situazione fotoeditoriale del paese, il libro fotografico francese compare invece in due volumi dedicati all’immagine di Parigi in fotolibro, ovvero *Eyes on Paris: Paris im Fotobuch 1890 bis heute* pubblicato in occasione della mostra omonima presso l’Haus der Photographie di Amburgo<sup>25</sup> e *Paris. Le livres de photographie des années 1920 aux années 1950*<sup>26</sup>. Sulla stessa scia Horatio Fernández nel 2017 indaga l’immagine di New York in fotolibro<sup>27</sup>, e ancora, nel solco degli studi sulle rappresentazioni fotografiche di territori urbani ed extraurbani, si inscrivono volumi quali *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*<sup>28</sup>, *Reise ans Meer: maritime Bilder in Photoalbum und Photobuch*<sup>29</sup>, oltre a *Papier cities. Urban portraits in photographic books*<sup>30</sup>. In esso

---

Nederlands Fotomuseum di Rotterdam. Anche in questo caso gli autori identificano comunque come pioneristico il lavoro di Martin Parr e Gerry Badger, punto di partenza per la loro ricognizione (Ivi, p. 6).

<sup>18</sup> M. HEITING- R. JAEGER, *Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, I, Steidl, Göttingen, 2012 e M. HEITING- R. JAEGER, *Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, II, Steidl, Göttingen, 2014.

<sup>19</sup> M. JOLLY, *Exposing the Australians: Australiana photobooks of the 1960s*, in “History of Photography”, XXXVIII, n. 3, 2014, pp. 276-295.

<sup>20</sup> M. NEUMÜLLER, *The Spanish Photobook*, in “PhotoResearcher”, n. 21, 2014, pp. 77-85.

<sup>21</sup> Horatio Fernández fu inoltre il curatore della mostra *Fotografía pública. Photography in print*, tenuta nel 1999 presso il Museo Reina Sofía di Madrid, un’esibizione del cui enorme impatto parlò lo stesso Parr (cit. in M. NEUMÜLLER, *The Spanish Photobook*, cit., p. 79).

<sup>22</sup> H. FERNÁNDEZ, *Photobooks: Spain 1905-1977* (catalogo della mostra, Madrid 2014), Acción Cultural Española, Barcelona, 2014.

<sup>23</sup> M. PARR, *The Chinese photobook: from the 1900s to the present* (catalogo della mostra, vari luoghi), Aperture, New York, 2015.

<sup>24</sup> M. KARASIK, *The soviet photobook 1920-1941*, Steidl, Göttingen, 2015.

<sup>25</sup> H. M. KOETZLE- D. PUSCH, *Eyes on Paris: Paris im Fotobuch 1890 bis heute* (catalogo della mostra, Amburgo 2011), Hirmer, München, 2011.

<sup>26</sup> C. BOUQUERET, *Paris. Le livres de photographie des années 1920 aux années 1950*, Gründ, Paris, 2012.

<sup>27</sup> H. FERNÁNDEZ, *New York in photobook*, RM Centro Rosè Guerrero, Granada, 2017.

<sup>28</sup> T. WIEGAND- M. HEITING, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, Steidl, Göttingen, 2011.

<sup>29</sup> J. C. BERGER, *Reise ans Meer. Maritime Bilder in Photoalbum und Photobuch*, Dortmund, Verlag Kettler, 2016.

<sup>30</sup> S. MARTINS- A. REVERSEAU, *Papier cities. Urban portraits in photographic books*, Leuven University Press, Leuven, 2016.

una serie di saggi di differenti autori affrontano la tematica urbana a partire da alcuni casi studio relativi a edizioni fotografiche di differenti nazioni e di diverse tipologie che, tuttavia, con molta difficoltà possono essere tutte comprese all'interno della categoria fotolibreria<sup>31</sup>.

Sono state infatti le stesse Susana S. Martins e Anne Reverseau, nell'introduzione a *Papier cities*, a denunciare l'instabilità lessicale negli studi sull'editoria fotografica che fa spesso uso di una terminologia “*which is often vague, ambiguous and multi-layered*”<sup>32</sup>. Se David Company lamenta l'abuso, a partire dal primo decennio del 2000, del termine ‘*photobook*’, troppo limitante per imporre una certa unità a prodotti editoriali profondamente diversi<sup>33</sup>, Martins e Reverseau marciano la distinzione tra la nozione di ‘libro fotografico’, utilizzata nel senso più ampio di volume con illustrazioni fotografiche in cui vengono inclusi anche riviste o album fotografici veri e propri, e la nozione di ‘fotolibro’, con riferimento a quei libri in cui le immagini fotografiche offrono un contributo cruciale al contenuto complessivo del volume, comunque dotato di una sorta di valore artistico o di eccezionalità<sup>34</sup>. Ed è proprio contro questa etichetta che tende ad assegnare un valore estetico e una funzione artistica al termine ‘fotolibro’ che si esprime Elisabeth Shannon, scettica nei confronti dei legami tra i collezionisti e il mercato artistico, giudicando problematico il ruolo di figure come Andrew Roth e Martin Parr in qualità di principali autori della storia del fotolibro internazionale. Oltretutto, come già sottolineato, un'eccessiva enfasi sul significato artistico di questa tipologia editoriale risulta fuorviante dal momento che molti volumi non sono stati creati per essere intesi esclusivamente come oggetti d'arte<sup>35</sup>. Per Elisabeth Shannon la stessa definizione che del fotolibro è stata data nelle varie pubblicazioni sopra menzionate raramente riesce a essere coerente con gli esemplari inseriti effettivamente all'interno dei cataloghi, che, anche per evidenti motivi di mercificazione, accolgono tipologie librerie molto più ampie rispetto ai limiti imposti dall'uso di un termine univoco.

I vari autori infatti, da Andrew Roth a Martin Parr e Gerry Badger a Horatio Fernández, hanno cercato di stabilire caratteristiche e requisiti minimi, non sempre coincidenti tra loro, per giustificare l'immissione o l'esclusione di una determinata pubblicazione dai loro volumi. In senso più generale tutti concordano nella presentazione del fotolibro come un oggetto complesso in cui la tipologia di carta, i criteri di impaginazione, la qualità di stampa, il carattere tipografico, il formato, il tipo di

---

<sup>31</sup> Non diversamente i saggi raccolti nel volume *The photobook. From Talbot to Ruscha and beyond* indagano non soltanto libri fotografici quanto anche riviste e cataloghi di mostre: scopo della pubblicazione, nata dagli interessi suscitati sul tema nei diversi ambiti accademici, non era infatti quella di tentare una storia o una teorizzazione del genere fotolibreria, quanto quella di proporre differenti modi di lettura di diverse tipologie di sequenze fotografiche (P. DI BELLO-S. ZAMIR, *Introduction*, in P. DI BELLO- C. WILSON- S. ZAMIR, *The photobook. From Talbot to Ruscha*, cit., p. 1).

<sup>32</sup> S. S. MARTINS- A. REVERSEAU, *Introduction. Papier cities: notes on a photo-textual genre*, in EAD., *Papier cities*, cit., p. 8.

<sup>33</sup> D. COMPANY, *The “photobook”: what’s in a name?*, cit.

<sup>34</sup> S. S. MARTINS- A. REVERSEAU, *Introduction. Papier cities*, cit., pp. 8-9.

<sup>35</sup> E. SHANNON, *The rise of the photobook*, cit., p. 55.

rilegatura, la copertina sono parti costitutive del prodotto stesso<sup>36</sup>, che si caratterizza per una decisa prevalenza del medium fotografico sulla parte testuale -non sempre presente- in vista di un coerente discorso per immagini su una tematica unica e facilmente individuabile<sup>37</sup>. Quanto all'autore del fotolibro<sup>38</sup>, esso viene genericamente identificato come colui che ha avuto un ruolo attivo nella pubblicazione del volume<sup>39</sup>, sia esso un fotografo, un curatore che ha selezionato e messo in sequenza immagini fotografiche altrui o di repertorio, o un artista che ha fatto uso del medium fotografico, da cui la tendenza a considerare anche il libro d'artista come una particolare tipologia di fotolibro<sup>40</sup>.

Se poi in maniera più o meno esplicita sembra comunque condivisa l'idea di escludere prodotti editoriali quali cataloghi di mostre e annuari<sup>41</sup>, più incertezza vi è nella inclusione o meno di cartelle fotografiche, monografie o antologie di uno o più fotografi<sup>42</sup>, mentre in alcuni casi, nell'intento di risalire alle radici della storia del fotolibro, si inseriscono all'interno della categoria di riferimento anche volumi che, per il solo requisito di essere realizzati tramite procedimenti di incollaggio di fotografie stampate su carta emulsionata non sottoposte a procedimenti fotomeccanici<sup>43</sup>, andrebbero invece considerati come particolari casi di album fotografici, da studiare e analizzare separatamente. Ad ogni modo, gli studi cui si è fatto riferimento nelle pagine precedenti sono tutti approntati a rendere il meglio dell'editoria fotolibreria di un paese, selezionando, con poche eccezioni, i volumi innanzitutto secondo criteri di dichiarata originalità e bellezza<sup>44</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. almeno A. ROTH, *The book of 101 books*, cit., p. 1; H. FERNANDEZ, *The Latin American photobook*, cit., p. 16; P. PFRUNDER, *Schweizer Fotobücher*, cit., p. 643.

<sup>37</sup> M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 1, cit., p. 7; H. FERNANDEZ, *The Latin American photobook*, cit., p. 7; PFRUNDER, *Schweizer Fotobücher*, cit., p. 642; F. GIERSTBERG, R. SUERMONDT, *The Dutch photobook*, cit., p. 7.

<sup>38</sup> Va detto che comunque si riconosce unanimemente il contributo alla realizzazione del prodotto finale di un numero imprecisato di attori che vanno dal grafico, all'editore, allo scrittore, nel caso sia presente una parte testuale.

<sup>39</sup> A. ROTH, *The book of 101 books*, cit., p. 1; M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 1, cit., p. 7; H. FERNANDEZ, *The Latin American photobook*, cit., p. 7.

<sup>40</sup> M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 1, cit., p. 6; M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 2, cit., pp. 130- 137; H. FERNANDEZ, *The Latin American photobook*, cit., p. 22; F. GIERSTBERG, R. SUERMONDT, *The Dutch photobook*, cit., p. 8.

<sup>41</sup> P. PFRUNDER, *Schweizer Fotobücher*, cit., p. 643; F. GIERSTBERG, R. SUERMONDT, *The Dutch photobook*, cit., p. 8.

<sup>42</sup> Martin Parr e Gerry Badger, ad esempio, decidono di non includere, salvo rare eccezioni, "monographs or anthologies of a particular photographer's work" (M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 1, cit., p. 8), laddove la selezione operata da Andrew Roth, invece, tende ad essere maggiormente inclusiva inserendo, nella lista dei 101 fotolibri fondamentali del ventesimo secolo, pubblicazioni come numeri monografici della rivista "Camera work" di Alfred Stieglitz (A. ROTH, *The book of 101 books*, cit., pp. 40-43), o ancora antologie quali, ad esempio, *Atget Photographe de Paris* del 1930 e *Diane Arbus* del 1972, entrambe editate dopo la morte dei rispettivi autori (Ivi, pp. 214-215). Pfrunder (P. PFRUNDER, *Schweizer Fotobücher*, cit., p. 643) e Fernandez escludono dalla loro selezione le antologie in quanto in esse "the parts are more important than the whole" (H. FERNANDEZ, *The Latin American photobook*, cit., p. 17); il critico spagnolo propende inoltre per l'esclusione di quei libri fotografici pubblicati dopo la morte del loro autore (Ivi, p. 17). I due studiosi olandesi Gierstberg e Suermondt invece dichiarano di non includere nel proprio repertorio "catalogues, diaries, folders, calendars, yearbook and monographs" ma anche "publications in very limited editions or handmade artist's book" (F. GIERSTBERG, R. SUERMONDT, *The Dutch photobook*, cit., p. 8).

<sup>43</sup> Solo Gierstberg e Suermondt esplicitano chiaramente l'importanza del processo fotomeccanico come elemento costitutivo del fotolibro stesso (Ivi, p. 8).

<sup>44</sup> A. ROTH, *The book of 101 books*, cit., p. 1; A. ROTH, *The open book*, cit., p. 9; H. FERNANDEZ, *The Latin American photobook*, cit., p. 7.

A considerare la presenza dei fotolibri italiani nelle storie stilate da Andrew Roth e da Martin Parr e Gerry Badger, ci si rende immediatamente conto della limitata presenza dell'editoria fotografica del nostro paese. In *The book of 101 books. Seminal photographic books of the Twentieth century* compare solamente il nome di Ugo Mulas associato al suo *New York: The new art scene*, fotolibro del 1967 di cui si cita solamente l'edizione americana<sup>45</sup>, presente ancora in *The open book. A history of the photographic book from 1878 to the present* insieme a *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini (Torino, Einaudi 1955)<sup>46</sup>. Nei primi due volumi pubblicati tra il 2004 e il 2006 da Martin Parr e Gerry Badger poi, a fronte dei 472 volumi da loro selezionati, solo una decina di titoli sono italiani, e d'altra parte alquanto eterogenei per tipologia editoriale<sup>47</sup>. Quanto invece alle pubblicazioni italiane inserite nel terzo volume di *The photobook. A history*, esse sono decisamente più numerose soprattutto per quanto concerne il capitolo intitolato *Documents of anger and sadness. Protest and the photobooks* in cui compaiono in rapida successione i fotolibri di Uliano Lucas, Aldo Bonasia, Paola Mattioli, Stephanie Oursler e Tano D'Amico<sup>48</sup>. L'interesse di Martin Parr nei confronti dei fotolibri di impegno sociale e politico era comunque già emerso sin dalla pubblicazione nel 2010 del suo *The protest box*, in cui il fotografo britannico scelse di ripubblicare, in un cofanetto a edizione limitata di 1000 copie, cinque tra i volumi che lui considera fondamentali sul tema, tra cui compare anche una ristampa anastatica dall'edizione originale del 1974 del fotolibro italiano *Immagini del no* di Paola Mattioli<sup>49</sup>. Ad ogni modo anche il terzo volume di *The photobook. A history*, nonostante il tentativo di maggiore approfondimento circoscritto a una precisa tematica quale quella sopra delineata, continua a presentare un panorama decisamente frammentario e inorganico dell'editoria fotografica italiana<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> A. ROTH, *The book of 101 books*, cit., pp. 186-187. Il volume fu infatti edito contemporaneamente in tre nazioni: negli Stati Uniti (New York, Holt, Rinehart and Winston), in Italia (Milano, Longanesi) e in Spagna (Barcelona, Editorial Lumen).

<sup>46</sup> A. ROTH, *The open book*, cit., pp. 163-163 e 230-231.

<sup>47</sup> Fra i libri fotografici inseriti nel primo volume vi sono *Fotodinamismo futurista* di Anton Giulio Bragaglia del 1913; *La colonizzazione del latifondo siciliano* pubblicato nel 1940 dal Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste e il volume di Manlio Morgagni, *Italia imperiale*, uscito come numero speciale de "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia" nel 1937, in cui oltre a numerose fotografie in bianco e nero sono presenti materiali vari che vanno da "painted illustrations" a "photocollages". Ancora compaiono *Milano, Italia* di Mario Carrieri del 1959, *Milano* di Carlo Orsi e Giulia Pirelli del 1965, *I travestiti* di Lisetta Carmi del 1972 e *Kodachrome* di Luigi Ghirri del 1978. Nel II volume sono presenti i fotolibri seguenti: Gabriele Basilico, *Porti di mare* del 1990; *Varianti* di Guido Guidi del 1995; *Morire di classe* di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin del 1969 e *Colors Cacas* del 1998 di Oliviero Toscani.

<sup>48</sup> Trattasi di *Cinque anni a Milano* di Uliano Lucas del 1973, de *L'io in divisa. Immagini per una analisi sociale* di Aldo Bonasia del 1978, di *Immagini del no* di Paola Mattioli del 1974, di *Un album di violenza* di Stephanie Oursler del 1976 e di *È il 77*, di Tano D'Amico uscito nel 1978.

<sup>49</sup> I volumi sono presentati da un saggio di Gerry Badger, per cui cfr. M. PARR, *The protest box*, Steidl, Gottingen, 2010.

<sup>50</sup> Tra gli altri titoli italiani presenti nel III volume di *The photobook. A history* si leggono ancora: Ico Parisi, *Immagini per una industria* del 1968; *La festa del Parco Lambro* di Franco Ortolani del 1978; *Feste religiose in Sicilia* di Ferdinando Scianna del 1965; *London* di Gian Butturini del 1969, *The arab revolt* di Giorgio di Noto del 2012 e, tra i libri d'artista, *Esposizione in tempo reale* di Franco Vaccari del 1972.

Da queste premesse deriva dunque la scelta di uno studio dedicato al fotolibro italiano che non si limiti alle pubblicazioni paradigmatiche del genere, insufficienti per una ricognizione storico-critica del fenomeno, ma che, attraverso l'elaborazione di un catalogo ragionato su quanto è stato edito in Italia dal dopoguerra fino agli anni Settanta, possa fare luce sulle effettive dinamiche della politica fotoeditoriale del paese negli anni di riferimento.

L'appello che nel 1958 Pietro Donzelli lanciava affinché la critica fotografica italiana cominciasse “a preoccuparsi del fenomeno foto-librario ‘come fatto culturale’<sup>51</sup>” fu accolto negli anni con relativa indolenza. Seppure qualcosa in periodi più recenti sia stato fatto, l'evidente deficit di studi attuale sul libro fotografico italiano sembra dovuto non soltanto al generale ritardo storico con cui la comunità scientifica italiana si è interessata al linguaggio fotografico, quanto, come suggeriva già Cesare Colombo, a una ostinata resistenza nei confronti della comprensione critica delle fotografie stampate a inchiostro<sup>52</sup>.

Relativamente agli studi italiani in materia manca infatti un contributo esaustivo esclusivamente dedicato alla storia del fotolibro nel nostro paese, mentre ricognizioni più ampie sulla situazione editoriale in ambito fotografico sono apparse nell'ultimo decennio a partire dai due articoli di “AFT. Rivista di storia e fotografia” del 2003, ovvero *Letteratura fotografica ed editoria in Italia fino al 1980* di Carlo e Giovanna Bertelli<sup>53</sup> e *Il libro fotografico in Italia dal 1940 al 1980* di Giovanna Chiti<sup>54</sup>. A questi seguirono l'intervento che Cesare Colombo ha riportato, sempre sulla stessa rivista, nel 2005, dal titolo *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche dal 1945 al 2000*<sup>55</sup> e il saggio di Roberto Mutti, *L'editoria fotografica: uno sguardo critico*<sup>56</sup>, apparso nel 2004 all'interno della *Storia d'Italia* pubblicata da Einaudi, nel volume dedicato all'immagine fotografica dal dopoguerra al 2000. È certamente *Il libro fotografico in Italia dal 1940 al 1980* di Giovanna Chiti il più ricco compendio di quanto pubblicato in Italia negli anni di riferimento, un regesto che procede cronologicamente di anno in anno, e che pur non operando alcuna distinzione tra i prodotti editoriali elencati, ha comunque il merito, per la sua volontà di completezza e nonostante le ovvie mancanze, di accennare, attraverso una più articolata quantità di dati, all'andamento delle politiche editoriali italiane nel corso dei

---

<sup>51</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Pietro Donzelli*, in “Fotografia”, XI, n. 5, luglio-agosto 1958, p. 38.

<sup>52</sup> C. COLOMBO, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche dal 1945 al 2000*, in “AFT. Rivista di storia e fotografia”, n. 42, 2005, p. 42.

<sup>53</sup> C. BERTELLI-G. BERTELLI, *Letteratura fotografica ed editoria in Italia fino al 1980*, in “AFT. Rivista di storia e fotografia”, n. 37-38, 2003, pp. 12-14.

<sup>54</sup> G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia dal 1940 al 1980*, in “AFT. Rivista di storia e fotografia”, n. 37-38, 2003, pp. 78-111.

<sup>55</sup> C. COLOMBO, *A piena pagina*, cit., pp. 42-55. Testo pubblicato dall'autore sostanzialmente identico col titolo *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche in Italia dal 1945 al 2002*, in N. STRINGA (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp. 69-85, e ancora, con qualche variazione, in S. LUSINI (a cura di), *La cultura fotografica in Italia oggi. A 20 anni dalla fondazione di AFT. Rivista di Storia e Fotografia* (atti della giornata di studio, Prato 2006), Comune di Prato, Prato, 2007, pp. 31-36, con il titolo *L'editoria fotografica in Italia. Libri e riviste 1945-2000*.

<sup>56</sup> R. MUTTI, *L'editoria fotografica: uno sguardo critico* in U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 630-647.

decenni, ponendosi come un valido contributo per poter cominciare a scrivere una storia della fotografia che tenga conto anche della pubblicazione dei libri di settore.

Più o meno sistematici nel delineare quanto è stato edito in campo fotografico su suolo nazionale, l'intento di tutti gli studi sopra citati è comunque quello di dare una idea generale sull'utilizzo della fotografia nel libro illustrato all'interno dei canali editoriali italiani, non distinguendo edizioni fotografiche di diversa natura, per cui nella stessa definizione di "libro fotografico" vengono a convivere volumi diversi per tipologia quali cataloghi di mostre, saggi su tematiche fotografiche, monografie e antologie, manuali di storia della fotografia e fotolibri autoriali. Solo Carlo e Giovanna Bertelli, nel redigere la loro "biblioteca immaginaria del secondo dopoguerra", accennano a una prima distinzione tra "libri illustrati" e "libri fotografici d'autore", con cui i due critici identificano quelle edizioni dotate di "ricerca estetica e formale" laddove con il termine "fotolibro" essi invece individuano quei volumi costituiti in prevalenza da immagini a piena tavola accostate secondo un criterio prettamente estetico<sup>57</sup>. I riferimenti ai criteri formali e all'utilizzo di immagini fotografiche a piena tavola citati dai due studiosi non risultano però storicamente e filologicamente significanti per essere adottati come elementi caratterizzanti del genere fotolibro *tout-court*, né tanto meno del libro fotografico d'autore che ha invece visto spesso privilegiare ritmi di impaginazione più dinamici al fine proprio di scongiurare il pericolo estetico e formale insito nella riproduzione a piena pagina dell'immagine fotografica.

Un'analisi più circoscritta ai fotolibri d'autore è poi presente nella relazione dal titolo *Il romanzo del bravo fotografo. Il fotolibro come strumento di cultura visiva: il caso italiano* presentata da Gabriele D'Autilia all'interno del convegno *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza* organizzato nel 2010 dalla Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF). Puntando sull'importanza del libro fotografico come "straordinario strumento di espressione del fotografo<sup>58</sup>", D'Autilia affronta la tematica in una dimensione sociale e culturale più ampia, accennando per la prima volta alle riflessioni che all'interno della critica fotografica italiana Giuseppe Turrone pubblicava su "Il progresso fotografico" alla fine degli anni Cinquanta: un dibattito sul fotolibro che si sarebbe in effetti rivelato, a una indagine maggiormente approfondita, di più ampi orizzonti, come emergerà dal II capitolo di questa tesi.

Contributi più recenti invece hanno focalizzato la propria attenzione sulla ricostruzione della genesi di un singolo fotolibro: è il caso dell'attento studio condotto da Laura Gasparini e Alberto Ferraboschi in occasione della mostra- presentata all'interno della manifestazione emiliana Fotografia

---

<sup>57</sup>C. BERTELLI-G. BERTELLI, *Letteratura fotografica ed editoria*, cit., pp. 13-14.

<sup>58</sup> G. D'AUTILIA, *Il romanzo del bravo fotografo. Il fotolibro come strumento di cultura visiva: il caso italiano*, in F. FAETA- G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza* (atti del convegno SISF, 2010), Corsico Edizioni, Roma- Messina, 2013, p. 10.

Europea 2017- dedicata alla storia e all'eredità di un libro fotografico esemplare come *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini. Edito da Einaudi nel 1955, *Un paese* viene riletto sulla base del contesto culturale in cui il volume si inserì, focalizzandosi sulla sua ricezione critica e soffermandosi puntualmente sulle scelte editoriali e sui rapporti che legarono nel giro di qualche anno lo sceneggiatore di Luzzara, il fotografo americano e l'editore torinese<sup>59</sup>. Un simile approfondimento, meno puntuale nella ricostruzione filologica della genesi del progetto editoriale perché maggiormente interessato a uno sguardo più ampio sulla produzione fotografica complessiva dell'autore, è stato presentato di recente anche all'interno della mostra allestita presso il Museo del '900 di Milano *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, in cui un'unica sala è stata dedicata a *New York arte e persone*, fotolibro pubblicato da Ugo Mulas nel 1967 contemporaneamente in Italia, Spagna e Stati Uniti (cat. n. 25).

Tra il 2006 e il 2014, infine, compaiono due volumi in cui l'opera di due autori italiani viene analizzata attraverso la realizzazione dei loro libri fotografici: trattasi di Gianni Berengo Gardin, riconosciuto come colui la cui produzione fotografica “scorre intrecciata, in modo didascalico, alla vicenda dell'editoria per immagini del nostro Paese<sup>60</sup>”, e di Gabriele Basilico, che proprio “all'influenza e all'amicizia di Gianni Berengo Gardin” dichiarò di dovere la sua conversione alla fotografia<sup>61</sup>. Anche in *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*<sup>62</sup> e in *Gabriele Basilico Photo Books 1978-2005*<sup>63</sup> vengono comunque presentati tutti i libri pubblicati sotto il nome dei due autori senza operare distinzioni circa la differente tipologia di ciascun progetto editoriale: così i cataloghi di mostre, convivono con pubblicazioni monografiche, con antologie di più autori oltre che con i libri fotografici d'autore. Pubblicato nel 2014, *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri* presenta inoltre un saggio di Peter Galassi che accenna all' “esplosione di entusiasmo per le possibilità creative dei cosiddetti «photobook»” propria dell'ultimo decennio specialmente in contesto internazionale, giudicando inutile qualsiasi sforzo critico volto a “identificare” e a “isolare una realtà creativa” quale quella del fotolibro per distinguerla “dalla massa delle pubblicazioni fotografiche illustrate<sup>64</sup>”. Del resto, Galassi lamenta ancora l'abuso di un vocabolo coniato “solo di recente in inglese” laddove il

---

<sup>59</sup> L. GASPARINI- A. FERRABOSCHI, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità* (catalogo della mostra, Reggio Emilia 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2017.

<sup>60</sup> C. COLOMBO, *A piena pagina*, cit., p. 45.

<sup>61</sup> G. BASILICO, *Gabriele Basilico Photo Books 1978-2005*, Ed. Corraini, Mantova, 2006, p. 6.

<sup>62</sup> B. CARBONE (a cura di), *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*, Contrasto, Roma, 2014.

<sup>63</sup> G. BASILICO, *Gabriele Basilico Photo Books*, cit. Il volume è stato pubblicato in occasione della omonima mostra inaugurata nel marzo 2006 presso l'Art Book di Milano, esposizione che nel 2006 allo stesso Basilico appariva come “idea stravagnate”: nel catalogo, a una brevissima introduzione di Italo Rota e a quella similmente breve di Gabriele Basilico, segue la presentazione cronologica dei volumi, di cui si fornisce non una scheda critica quanto i dati bibliografici essenziali.

<sup>64</sup> P. GALASSI, *I libri di Gianni Berengo Gardin*, in B. CARBONE (a cura di), *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*, cit., pp. 7-8.



corrispettivo italiano verrebbe ad avere, per il critico, un uso “molto più vecchio, in parte anche grazie alla popolarità dei fotoromanzi<sup>65</sup>”.

L’ambiguità lessicale propria degli studi sulla tematica fotolibraria si riscontra, d’altra parte, anche nel contesto italiano che solo recentemente sembra aver tentato di definire criteri precisi per l’utilizzo del termine ‘fotolibro’, laddove invece la critica fotografica italiana che dibatteva sull’argomento sin dagli anni Cinquanta scriveva per lo più indistintamente di ‘fotolibri’ o ‘libri fotografici’. D’altra parte, era lo stesso Antonio Arcari nel 1958 a riconoscere alla critica fotografica italiana del tempo una immaturità di fondo tale da giustificare la diffusa e generale inesattezza terminologica espressa nei vocaboli utilizzati<sup>66</sup>.

Ma anche i tentativi di definizione odierni non sembrano trovare terreno condiviso se, ad esempio, Italo Zannier, che più volte tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta si era soffermato sull’argomento senza mai vincolare l’utilizzo di un vocabolo a caratteristiche predefinite, nel 1996 identifica il fotolibro in un volume fotografico in cui “il testo è compresso all’inizio, seguito da un corpus di fotografie a grandi pagine<sup>67</sup>”, laddove all’opposto Antonella Russo, nella sua *Storia culturale della fotografia italiana* pubblicata nel 2011 da Einaudi, stabilisce invece che l’unico fotolibro edito in Italia è stato *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini per essere caratterizzato da quell’intreccio inscindibile tra testo e fotografia che in Italia rimase un *unicum* nel suo genere. Per la studiosa tutte le altre pubblicazioni costituite dalla presenza di un testo autonomo e da un corpus fotografico slegato dall’apparato testuale vengono poste indifferentemente sotto l’etichetta di ‘libri fotografici’<sup>68</sup>. A complicare ancora il panorama lessicale descritto concorre poi l’utilizzo del termine “fotolibro” sin dal 1939 per le guide tecnico-enciclopediche destinate ai fotoamatori, pubblicate a Milano dalla Hoepli almeno fino al 1976<sup>69</sup>.

Da tutto ciò emerge come la questione sull’uso del termine ‘libro fotografico’ o della sua contrazione in ‘fotolibro’ possa essere superata sul piano meramente lessicale a patto di una più consapevole presa di coscienza del diverso investimento progettuale insito nelle varie tipologie fotoeditoriali, in vista di un’analisi del fenomeno all’interno di problematiche culturali più ampie.

Se infatti può non essere utile sottilizzare sull’impiego del termine ‘libro fotografico’ piuttosto che ‘fotolibro’, data anche la difficoltà a reperire precedenti storici condivisi e ampiamente accettati che giustifichino un uso filologicamente corretto dei due termini, risulta tuttavia necessario delineare

---

<sup>65</sup> P. GALASSI, *I libri di Gianni Berengo Gardin*, cit., p. 12.

<sup>66</sup> A. ARCARI, *Dilettantismo e professionismo*, in “Photo Magazin”, III, n. 10, maggio-giugno 1958, p. 25.

<sup>67</sup> I. ZANNIER, *Leggere la fotografia*, cit., p. 45.

<sup>68</sup> A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 416-417.

<sup>69</sup> Si veda, ad esempio dal più lontano S. GUIDA (a cura di), *Il fotolibro: guida enciclopedica per principianti ed esperti, dilettanti e professionisti*, Hoepli, Milano, 1939 a L. GAUNT-P. PETZOLD, *Fotolibro enciclopedia*, Hoepli, Milano, 1976.

gli aspetti fondamentali propri di un libro fotografico distinguendone le varie tipologie editoriali. Ciò risulterà funzionale non tanto a stabilire una gerarchia, d'altra parte inesistente, tra le varie forme di editoria fotografica pubblicate nel corso degli anni, quanto a render conto del differente impegno concettuale sotteso a ciascun tipo di progetto. D'altra parte, anche in ambito internazionale la comunità scientifica sembra chiedere, a dispetto dell'utilizzo di un unico e onnicomprensivo termine per famiglie di testi differenti, "*a more exacting taxonomy*" che renda giustizia alle caratteristiche proprie delle varie edizioni<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> E. SHANNON, *The rise of the photobook*, cit., p. 58.

## *Definizione, caratteristiche e tipologie*

La definizione delle tappe fondamentali nel percorso di affermazione e diffusione del fotolibro in Italia non può prescindere da una preliminare individuazione dei suoi caratteri strutturali, attestandolo come una peculiare tipologia all'interno della più ampia sfera dell'editoria fotografica.

La composita elencazione dei volumi pubblicati in Italia dal secondo dopoguerra proposta dagli studi italiani cui si è fatto in precedenza riferimento rende necessaria una più puntuale definizione del libro fotografico, che può dunque essere considerato come un volume dotato di una consistenza materica variabile tanto nel formato quanto nel peso, in cui la fotografia non assolve più una funzione ancillare-illustrativa nei confronti del testo scritto, rivestendo invece un ruolo decisivo per quantità di immagini e autonomia di significato.

Da questo primo enunciato appare dunque evidente come la manualistica tecnica, o la saggistica su tematica fotografica e i volumi di storia della fotografia, sebbene generalmente inseriti all'interno dei pochi studi sul libro fotografico del nostro paese, non possano essere considerati fotolibri nell'accezione qui delineata, in quanto raramente in questi testi avviene quel "rovesciamento storico importante" di cui parlava Roland Barthes quando scriveva che "l'immagine non illustra più la parola" ma è "la parola che, strutturalmente, è parassita dell'immagine"<sup>71</sup>.

La conformità grafico tonale delle immagini fotografiche ottenuta al momento del passaggio di ciascuna fotografia attraverso i procedimenti di stampa fotomeccanica risulta inoltre un altro elemento fondamentale per distinguere il libro dall'album fotografico, che storicamente lo precede: quest'ultimo è infatti costruito su un sistema di fissaggio e incollaggio di singole fotografie stampate su carta emulsionata, aprendo a ulteriori campi di ricerca che richiedono metodologie di analisi differenti. D'altra parte anche la già citata Elisabeth McCausland che, nel 1942, a circa dieci anni dal divampare del fenomeno negli Stati Uniti, diede una prima definizione del libro fotografico, sottolineava la questione della riproducibilità fotomeccanica della fotografia. Come già sottolineato, la studiosa auspicava la diffusione del libro fotografico alla stregua delle riviste illustrate facendo appello a una sorta di "rieducazione" dei fotografi stessi, i quali non avrebbero dovuto lamentare la perdita dei toni propria della stampa a inchiostro in quanto il loro lavoro espressivo, col libro fotografico, avrebbe operato a un diverso livello di creazione<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 15-16.

<sup>72</sup> E. MCCAUSLAND, *Photographic books*, cit., pp. 2788-2789.

In questo senso anche i cataloghi di mostra meritano una considerazione a parte: se è vero che nel corso degli anni le esposizioni fotografiche sono state sempre più realizzate sulla base di progetti fotografici coerenti e del tutto assimilabili al lavoro richiesto per la realizzazione di un fotolibro, e se è vero quanto sottolineato da Roberto Mutti che “molti libri sono stati pubblicati come cataloghi” solo “perché le mostre sono luoghi in cui un volume può essere più facilmente venduto<sup>73</sup>”, rimane il fatto che, salvo poche e significative eccezioni, ciò che distingue i cataloghi dai libri fotografici è un tipo di progettazione che implica, per questi ultimi, la decisione di porre come destinazione primaria della sequenza fotografica la pagina stampata. D'altra parte, come meglio si vedrà nel capitolo successivo, molto spesso la scelta di pubblicare un fotolibro nasceva dalla rinuncia a esporre le proprie fotografie in mostre fotografiche, considerate incongruenti con la natura stessa dell'immagine fotografica<sup>74</sup>.

La conseguenza dell'aver svincolato l'immagine fotografica da una funzione meramente illustrativa nei confronti del testo ha portato così da un lato alla rivalutazione della fotografia come linguaggio di comunicazione autonomo, dall'altro alla riconsiderazione delle modalità di interazione tra i due medium, dove il linguaggio verbale viene inevitabilmente a perdere la sua storica supremazia culturale nei confronti di quello iconico.

- **Il rapporto testo-fotografia.** Se il rapporto tra fotografia e testo in un fotolibro deve risolversi a favore di una decisa autonomia semantica dell'immagine fotografica, la parola scritta risulta comunque un dispositivo inevitabile, dispiegandosi essa sotto forma di titolo, didascalia, ove presente, ma anche di introduzione e saggio, se previsti. Non a caso Roland Barthes, nella sua *Retorica dell'immagine* stilata alla metà degli anni Sessanta, sosteneva la presenza del messaggio verbale “in tutte le immagini: come titolo, come didascalia, come articolo di stampa, come dialogo di film, come fumetto”, concludendo: “si vede dunque che non è del tutto giusto parlare di una civiltà dell'immagine: siamo ancora e più che mai una civiltà della scrittura<sup>75</sup>”.

Nei libri fotografici il testo può dunque dispiegarsi a diversi livelli di cooperazione con l'immagine fotografica, senza escludere per altro la possibilità, assai più rara, di volumi totalmente costituiti da fotografie per una più decisa rivendicazione tanto dell'autonomia semantica del

---

<sup>73</sup> R. MUTTI, *L'editoria fotografica: uno sguardo critico*, cit., p. 634.

<sup>74</sup> R. CHINI, *Il linguaggio fotografico*, Società editrice internazionale, Torino, 1968, p. 62.

<sup>75</sup> R. BARTHES, *Retorica dell'immagine*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici*, Torino, Einaudi, 1985, p. 28. Non diversamente Jean-A. Keim nel 1963 trovava assai discutibile parlare di civiltà dell'immagine in un contesto sociale e culturale in cui l'analfabetismo indietreggiava sempre più e la parola assumeva sempre maggiore importanza anche attraverso la radio e il disco sonoro (cfr. J. A. KEIM, *La fotografia e la sua didascalia*, in “Lo spettacolo. Rassegna economica e sociale degli spettacoli e delle attività artistiche e culturali”, XIII, n. 1, gennaio-marzo 1963, p. 11).

linguaggio fotografico quanto della libertà interpretativa del lettore. Se infatti per Barthes il testo “dirige il lettore tra i significati dell’immagine, gliene fa evitare alcuni e recepire altri, attraverso un *dispatching* sovente sottile” guidandolo “verso un senso scelto in anticipo<sup>76</sup>”, la libertà interpretativa concessa a chi legge un fotolibro privo di qualsiasi indicazione testuale richiede al lettore un deciso sforzo critico, a dispetto del decennale pregiudizio che ha visto invece la fotografia essere considerata più spesso come un linguaggio semplificante e attrattivo per un pubblico semi-analfabeta sedotto dalla sua evidenza superficiale.

Non sbagliava dunque Elisabeth McCausland quando individuava nell’insistente richiamo alla fotografia pura, ovvero non contaminata da altri linguaggi, il limite più grosso per una corretta valorizzazione della presenza del testo in un libro fotografico, laddove la scrittrice, invece, sosteneva la necessità della parola scritta al fine di una corretta identificazione e precisazione della realtà dei fatti presentata fotograficamente<sup>77</sup>. Che la forma verbale dovesse assolvere a una funzione meramente indicale piuttosto che descrittiva nei confronti della fotografia, era opinione comunque largamente condivisa anche da parte della critica fotografica italiana, che dal dopoguerra ma almeno ancora fino agli anni Sessanta si rivolgeva insistentemente ai fotoamatori affinché procedessero a semplificare i titoli delle loro fotografie, depurandoli da un romanticismo deteriore, in direzione di una più chiara definizione del luogo e del tempo dello scatto, come dell’immediata identificazione del soggetto<sup>78</sup>. Per le stesse ragioni Jean A. Keim, in un articolo dedicato a *La fotografia e la sua didascalia* apparso nel 1963 su “Lo spettacolo. Rassegna economica e sociale degli spettacoli e delle attività artistiche e culturali”, affermava l’importanza del ruolo della parola scritta nella lettura dell’immagine fotografica<sup>79</sup>. Convinto che la parola “permane il migliore mezzo di comunicazione” se confrontata

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 30. Per Roland Barthes infatti “ogni immagine è polisemica” implicando dunque “«una catena fluttuante» di significati” che obbliga ogni società a sviluppare tecniche diverse per “combattere il terrore dei segni incerti: il messaggio linguistico è una di queste tecniche” (Ivi, pp. 28-29).

<sup>77</sup> E. MCCAUSLAND, *Photographic books*, cit., p. 2788.

<sup>78</sup> Si leggano ad esempio i due articoli di Guido Pellegrini su “Ferrania”, rispettivamente del gennaio 1951 e dell’aprile 1953, nella rubrica *Noi e l’immagine*, in cui si raccomanda di evitare titoli inutili o assolutamente pleonastici a favore di titolature strettamente inerenti all’immagine, che non cadano nella trappola di una letterarietà estranea al medium fotografico (G. PELLEGRINI, *Noi e l’immagine*, in “Ferrania”, V, n. 1, gennaio 1951, pp. 12-13 e G. PELLEGRINI, *Noi e l’immagine*, in “Ferrania”, VII, n. 4, aprile 1953, pp. 3-4). In maniera non dissimile Giuseppe Turrone, ancora nel 1958, dalle pagine de “Il progresso Fotografico”, proponeva di invertire finalmente la tendenza invalsa tra i fotografi, specialmente quelli non professionisti, di assegnare titoli oltremodo evocativi alle proprie fotografie a favore di un titolo estremamente semplice, che valga cioè “come semplice informazione” e dunque che si limiti a dire “ciò che la foto illustra”. Partendo infatti dagli esempi della fotografia di reportage, Turrone afferma che “il titolo deve assolutamente chiarire al pubblico il luogo dove la fotografia è stata scattata e anche, in molti casi, l’anno, il mese ed il giorno” (G. TURRONI, *L’arte di... dare titoli alle fotografie*, in “Il progresso fotografico”, LXV, n. 6, giugno 1958, pp. 233-234). Articoli simili nei contenuti sono comunque stati pubblicati negli stessi anni in altre riviste, da “Fororivista” (Anonimo, *Titoli o no?*, in “Fotorivista”, XXV, n. 3, marzo 1950, p. 77; E. EGONE, *Un titolo al vostro capolavoro*, in “Fotorivista”, XXVI, n. 3, marzo 1951, pp. 68-69), a “Rivista Fotografica Italiana” (G. TURRONI, *I titoli delle fotografie*, in “Rivista Fotografica Italiana”, XLVI, n. 8, agosto 1957, pp. 22-25).

<sup>79</sup> J. A. KEIM, *La fotografia e la sua didascalia*, cit., pp. 11-26. Con il termine didascalia Keim intende qualsiasi apparato testuale di accompagnamento all’immagine, sia esso sotto forma di titolo, frase concisa o testo elaborato, il cui contenuto verte su quattro elementi, più o meno ineliminabili. Questi sono: il nome del produttore dell’immagine, sia esso un fotografo o un ente, e l’anno dello scatto; le informazioni tecniche relative all’immagine; la tematica generale e il

con la fotografia, altamente fraintendibile, Jean A. Keim afferma infatti come necessario l'ausilio del medium verbale, il cui compito è di "precisare" ovvero "circoscrivere" il significato dell'immagine fotografica, specialmente quando questa abbia aspirazioni documentarie, ovvero quando il fine informativo della fotografia abbia il sopravvento sulla finalità estetica che pure una immagine fotografica può avere<sup>80</sup>.

Tutto ciò non può dunque che rimandare a un contesto culturale, quale apparteneva anche la stessa Elisabeth McCausland, permeato da una profonda fiducia nel valore referenziale della fotografia che andrà via via scemando almeno dalla fine degli anni Settanta e nei decenni successivi. Se ancora negli anni Quaranta solamente il linguaggio verbale, per Elisabeth McCausland, sarebbe stato capace di delineare concetti astratti altrimenti non rinvenibili dalla sola immagine fotografica troppo legata alla realtà rappresentata<sup>81</sup>, una tale capacità di astrazione della fotografia sarà invece più volte rivendicata a partire dai decenni successivi.

Relativamente al contesto italiano, su cui comunque ci si soffermerà in seguito, il fatto che l'attenzione della critica fotografica, preoccupata di stabilire l'equivalenza linguistica tra medium verbale e fotografia, si sia sempre rivolta con maggior impegno alla difesa dell'autonomia semantica dell'immagine fotografica, ha fatto mancare l'occasione per una più complessa e strutturata elaborazione teorica capace di stabilire nuove forme di interazione tra il testo e l'immagine in vista di un uso fotografico e totalmente sperimentale della parola, come si andava invece elaborando in alcuni ambienti d'oltreoceano. Negli Stati Uniti infatti, dove Elisabeth McCausland aveva già stabilito che a caratterizzare un libro fotografico sarebbe stata innanzitutto una perfetta integrazione tra testo e immagine<sup>82</sup>, Nancy Newhall nel 1952 poneva la didascalia come la più coerente forma di fusione tra medium fotografico e verbale adatta allo scopo. Le teorie di Nancy Newhall sulla scrittura didascalica, su cui mi soffermerò ancora nel capitolo successivo, stabilivano infatti essere la didascalia la nuova e più innovativa forma di 'scrittura per immagini'. Basata sull'indipendenza e l'interdipendenza dei due medium, la didascalia viene così a distinguersi tanto dal semplice titolo, che specifica chi ha eseguito lo scatto, dove, quando e che cosa l'immagine rappresenta, quanto dal saggio introduttivo, premesso e indipendente dal corpus fotografico<sup>83</sup>.

---

commento da parte dell'autore della didascalia. Quanto a quest'ultimo Keim sottolinea come sia il fotografo la persona più qualificata a scrivere l'apparato testuale dell'immagine, benché più frequenti siano i casi in cui la scrittura della didascalia è affidata ad autori terzi. Interessanti poi le considerazioni avanzate sulla ritoccabilità e riscrittura della didascalia qualora una immagine venga usata più volte in tempi e contesti diversi (Ivi, pp. 15-26).

<sup>80</sup> Ivi, pp. 11-14.

<sup>81</sup> E. MCCAUSLAND, *Photographic books*, cit., p. 2788.

<sup>82</sup> Ivi, p. 2785.

<sup>83</sup> N. NEWHALL, *The caption. The mutual relation of words/photographs*, in "Aperture", I, n. 1, 1952 ora in P. C. BUNNELL, *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years 1952-1976*, Aperture, New York, 2012, p. 66-79.

I libri fotografici pubblicati in Italia dal dopoguerra andarono sempre più privilegiando una struttura in cui a un testo iniziale, spesso per necessità commerciali affidato a nomi altisonanti della cultura del paese, segue la sequenza fotografica vera e propria corredata dai soli titoli escludendo, salvo rare eccezioni<sup>84</sup>, l'utilizzo della didascalia così come intesa da Nancy Newhall a inizio anni Cinquanta.

**- L'autore del libro fotografico.** Posto dunque che un libro fotografico, nella sua accezione più onnicomprensiva, si qualifica per la funzione non illustrativa o meramente subordinata che la fotografia esercita rispetto al testo e per l'uniformità grafico tonale garantita dai procedimenti della stampa a inchiostro fotomeccanici, altri elementi concorrono ancora a definire diverse tipologie di libri fotografici.

Innanzitutto, la questione dell'autore, che in un libro fotografico può essere un curatore, non necessariamente un fotografo, che seleziona e assembla fotografie di repertorio provenienti da differenti archivi fotografici per un'unica finalità tematica. L'autore può essere anche colui che assembla immagini fotografiche di una corrente o di un fotografo, il quale il più delle volte non esercita alcun controllo intellettuale e progettuale sul volume: trattasi di edizioni dove la successione delle immagini risponde a criteri antologizzanti per lo più privi di un legame preciso e individuabile nel formare un insieme coerente e coeso. In quest'ultimo caso siamo infatti dinanzi alle più comuni forme di pubblicazioni monografiche su uno o più autori, modellate d'altra parte sugli esempi già esistenti dell'editoria d'arte, in cui vanno ancora inclusi gli stessi annuari fotografici nazionali, raccolte delle immagini fotografiche più significative realizzate nel corso dell'anno e presentate secondo accostamenti basati quasi esclusivamente sui criteri formali e estetici, come mostrato dalle immagini seguenti, tratte rispettivamente dal primo annuario italiano pubblicato dall'editoriale Domus nel 1943 e da una antologia di otto fotografi italiani, data alle stampe dall'Istituto d'arti grafiche di Bergamo nel 1942 (Fig. 1-2).

---

<sup>84</sup> Tra queste, come vedremo, *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini (1955) e l'edizione illustrata del vittoriniano *Conversazione in Sicilia* la cui controversia legale per il mancato riconoscimento di Crocenzi come unico autore delle sue immagini fotografiche coincise, per Antonella Russo, anche "con il mancato riconoscimento del primo libro fotografico realizzato nel nostro paese" (A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 9).

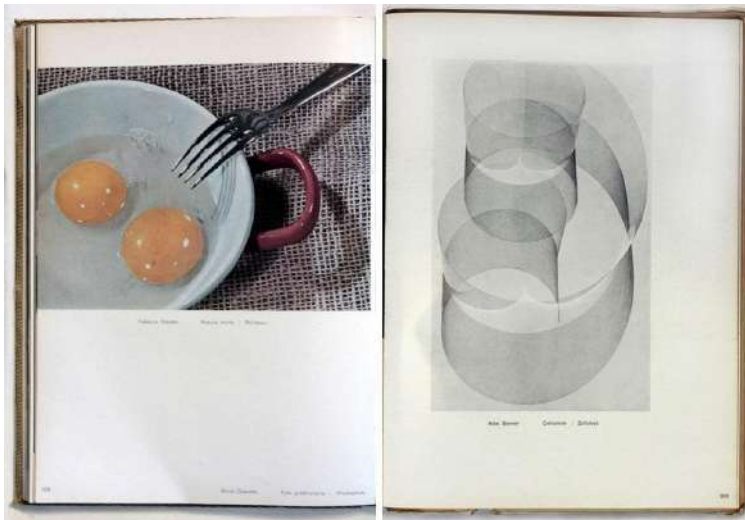


Fig. 1) Da F. Scopinich, A. Ornano, A. Steiner, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Domus, Milano, 1943, pp. 200-201.

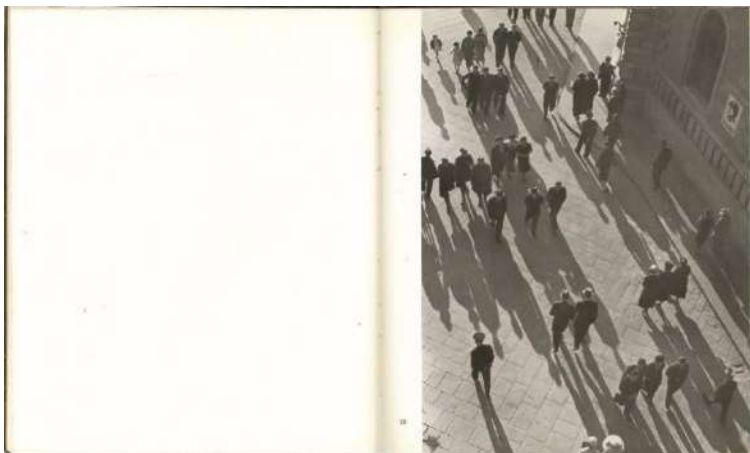


Fig. 2) Da *Otto fotografi italiani d'oggi*, Istituto d'arti grafiche, Bergamo, 1942, pp. 12-13.

Più innovativo è invece il primo caso delineato, quello in cui un curatore lavora su materiale d'archivio per narrazioni fotografiche condotte su un determinato tema. La tematica unica infatti impone la fotografia come linguaggio di efficacia espressiva e comunicativa alla stregua del medium verbale, favorendo inoltre una concezione di serialità dettata non solamente da criteri estetici quanto da legami semantici se non di vera e propria progressione narrativa. D'altra parte, come vedremo, per una simile concezione di serialità, sin dagli anni Quaranta, anche in Italia si iniziarono a rivendicare riferimenti culturali puntuali nelle sperimentazioni narrative della fotografia di reportage *in primis* e nei modelli del cinematografo<sup>85</sup>. A titolo di esempio vengono dunque riportate due doppie pagine tratte da *Il mondo cambia. Storia di cinquant'anni* realizzato di Leo Longanesi del 1949 e da

<sup>85</sup> Anche per Elisabeth McCausland il libro fotografico si era affermato nell'America degli anni Trenta "simultaneously with the emergence of the documentary film" (E. MCCAUSLAND, *Photographic books*, cit., p. 2784).



*Guardatevi in faccia. Fotografie senza censura dell'Italia democratica* con fotografie raccolte da Mario Tedeschi e Gianni Preda nel 1958 (fig. 3-4).



Fig. 3) Da L. Longanesi, *Il mondo cambia. Storia di cinquant'anni*, Rizzoli, Milano, 1949, s. n. p.

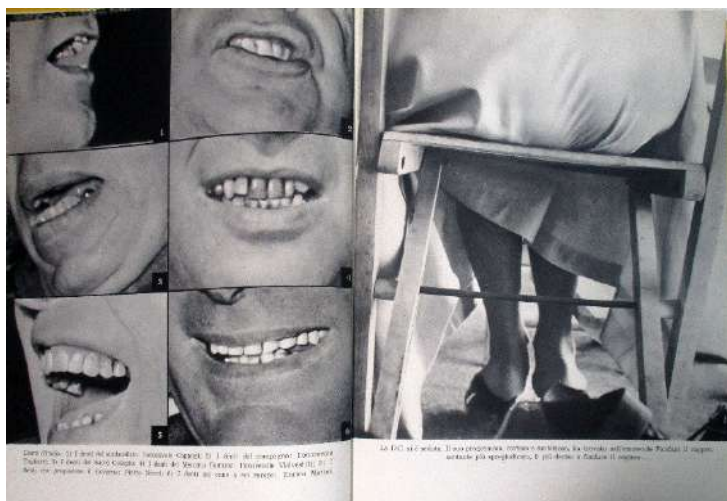


Fig. 4) da M. Tedeschi e G. Preda, *Guardatevi in faccia. Fotografie senza censura dell'Italia democratica*, Edizioni del Borghese, Milano, 1958, s. n. p.

Per una particolare condizione di autorialità si distinguono infine i libri fotografici d'autore: trattasi di volumi realizzati da uno o più fotografi, che possono servirsi del materiale fotografico già presente nel loro archivio come invece lavorare su progetti fotografici *ex novo* purché coerente e coeso appaia il proprio punto di vista su una tematica prescelta, in un discorso fotografico semanticamente concluso. Importanti per l'impegno progettuale richiesto, i libri fotografici d'autore sono caratterizzati dal pieno controllo che il fotografo esercita sulle varie fasi di realizzazione del libro fotografico, dalla sua concezione allo sviluppo del progetto fino alla fase di *layout*. È in questo senso che il fotolibro viene a configurarsi come “*an autonomous work of art, comparable with a*

*painting, sculpture, theatre performance or film*<sup>86</sup>”, non diversamente da quanto in Italia già nel 1968 scriveva Renzo Chini all’interno del suo volume dedicato ai vari aspetti del linguaggio fotografico, in cui si legge: “in senso rigoroso il fotolibro è un genere espressivo come lo sono il quartetto, il romanzo, il film...”<sup>87</sup>.

Considerare il fotolibro all’interno dell’universo espressivo del suo autore non significa però cadere nell’equivoco di una esaltazione incondizionata del solo risvolto artistico del volume, dal momento in cui la genesi di molti libri fotografici d’autore ha spesso voluto deliberatamente eludere la questione relativa all’artisticità, per inserire l’esemplare all’interno di un circuito di fruizione su base sociale più allargata. Del resto ciascun volume è dotato di un maggiore o minore grado di innovazione e originalità da cui dipende la sua diversificata capacità di incidere nel contesto culturale in cui l’edizione si immette.

Risulta interessante a questo punto sottolineare quanto scritto da Elisabeth McCausland nel 1942, in una concezione che ritroveremo sostanzialmente inalterata anche nelle discussioni intorno al fotolibro italiano dal dopoguerra in poi:

*Now books may be of many kinds: those devoted to expression, as the poem, the novel, the play; those devoted to exposition, as scientific or historical works; those devoted to record, as journals and legal papers. These forms are not watertight compartments; they are fluid and intermingle. Potentially, the photographic book is a means of performing all these functions*<sup>88</sup>.

Infine, riconoscere al fotografo o al curatore la responsabilità autoriale di un libro fotografico non significa disconoscere il ruolo fondamentale di altre figure, come il grafico, indispensabile per le operazioni di *mise en page*: il libro fotografico è infatti sempre il risultato di un lavoro corale tra diversi attori, la cui più o meno equilibrata cooperazione determinerà la qualità del lavoro finito.

**-La serialità.** Concludendo, se i differenti casi di autorialità in un libro fotografico portano certamente a diversi tipi di libri fotografici caratterizzati, ciascuno, da investimenti progettuali di

---

<sup>86</sup> F. GIERSTBERG, R. SUERMONDT, *The Dutch photobook*, cit., p. 8. Ancora Peter Pfrunder parla del fotolibro come “an independent form of expression” (P. PFRUNDER, *Schweizer Fotobücher*, cit., p. 642).

<sup>87</sup> R. CHINI, *Il linguaggio fotografico*, cit., p. 53.

<sup>88</sup> E. MCCAUSLAND, *Photographic books*, cit., pp. 2783-2784. D’altra parte, come vedremo, il fatto che il testo della McCausland sembra non esser penetrato in Italia se non in anni recenti, testimonia del fatto che l’interesse intorno al libro fotografico in Italia si sia sviluppato su presupposti culturali affini, certo con un significativo ritardo rispetto agli esempi americani.

disuguale natura, la serialità rimane comunque un aspetto consustanziale al libro fotografico in quanto intimamente connesso al linguaggio fotografico stesso. In un fotolibro infatti la singola immagine acquisisce il proprio valore in relazione alla sua posizione all'interno di un complesso di significazione più ampio costituito dalla concatenazione di diverse fotografie, sia essa basata su criteri formali che narrativi. In questo il fotolibro sembrerebbe infatti una diretta conseguenza dell'approfondimento di una delle specificità del medium fotografico, ovvero della sua capacità di produrre in serie, cioè di offrire di un dato soggetto un numero indefinito di immagini al momento della ripresa, moltiplicabili all'infinito al momento della stampa. La serialità di un fotolibro risponderebbe dunque meglio alle caratteristiche intrinseche della stessa fotografia, che proprio nella riproducibilità tecnica verrebbe a porre il proprio baluardo in vista del superamento di una concezione pittorialista dell'immagine fotografica, secondo idee che vedremo svilupparsi più ampiamente nella seconda parte di questa tesi.

## II

### **Il fotolibro nella cultura fotografica italiana**

#### **Ricezione critica, modelli, teorie**

#### *Documento, serialità e fotonarrazione tra gli anni Quaranta e Cinquanta*

La risonanza conseguente all'apparizione, intorno alla metà degli anni Cinquanta, di alcuni volumi fotografici esteri destinati al mercato editoriale italiano ha certamente risvegliato in certi settori della cultura fotografica del tempo un marcato interesse i cui echi sono rintracciabili all'interno degli scritti pubblicati nelle riviste specializzate più aggiornate del nostro paese, terreno principale in cui andava formandosi ed esprimendosi la critica fotografica italiana. Il dibattito intorno al fotolibro e alle sue possibilità editoriali si rivela a uno sguardo odierno oltremodo significativo per la comprensione della circolazione e dunque della ricezione di questo particolare prodotto editoriale da parte della critica del paese, la quale, promuovendo o più spesso ignorando tale modello librario, ha certamente influito sullo sviluppo dell'editoria fotografica nazionale.

Se dunque è possibile con certezza individuare nei contributi pubblicati a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta una prima, seppur limitata a poche e costanti voci, più specifica attenzione al fotolibro vero e proprio e alle sue realizzazioni, in un interesse che certamente deve essere posto in concomitanza alle iniziative del Centro per la Cultura nella Fotografia fondato a Fermo da Luigi Crocenzi nell'autunno del 1954, è altresì importante individuare come il dibattito critico intorno al fotolibro sia stato preparato e accompagnato da una serie di discussioni che dalla fine degli anni Quaranta si protrassero almeno fino alla fine del decennio successivo. Volti alla progressiva disamina delle questioni inerenti tanto la fotografia cosiddetta documentaria quanto quella giornalistica, questi articoli, volenti o nolenti, manifestano, in un ambito quale quello delle riviste specializzate da sempre dedite alla promozione della fotografia singola intesa nei suoi risvolti artistici ed espressivi, una ormai ineludibile contaminazione dell'immagine fotografica con i meccanismi narrativi propri delle sperimentazioni fototestuali che fino a quel momento avevano trovato spazio solo su rotocalchi, periodici e riviste non di settore.

Perché infatti la fotografia italiana potesse, nel secondo dopoguerra, aprirsi a esperienze più aggiornate in linea con quanto si andava realizzando all'estero, dall'Europa agli Stati Uniti, era necessario innanzitutto superare quella diffidenza nei confronti del cosiddetto documento fotografico

che ancora gravava nei gruppi dilettantistici. Fotografia documentaria che in Italia era stata perentoriamente messa al bando nel 1947 dai sottoscrittori del manifesto de “La Bussola”<sup>1</sup>, circolo fotoamatoriale che pure ebbe il merito, sempre riconosciutogli, di aver sottratto la fotografia italiana dalle angustie del pittorialismo primo novecentesco per incanalarla in un lessico pienamente moderno attraverso l’approfondimento e l’esaltazione degli aspetti specifici del medium fotografico, accogliendo in questo gli stimoli e le indicazioni provenienti dagli ambiti più avanzati della cultura fotografica dei due decenni precedenti<sup>2</sup>. Quella “necessità di allontanare la fotografia, che abbia pretese di arte, dal binario morto della cronaca documentaria” e il famoso assioma per cui “in arte il soggetto non ha alcuna importanza” riportato nel manifesto del gruppo sopra citato rispecchia efficacemente un sentire comunque ampiamente diffuso in Italia a inizio anni Quaranta, se si considera, ad esempio, come nell’*Introduzione per una estetica fotografica*, edito a Firenze nel 1943 da Franchini Stappo e Vannucci-Zauli, il documento non sia considerato arte, ma nemmeno fotografia<sup>3</sup>. Facendo proprie le argomentazioni di Benedetto Croce, la fotografia, per essere arte, doveva infatti conseguire la “completa eliminazione dell’elemento naturale<sup>4</sup>”: essa infatti avrebbe offerto possibilità creative e interpretative al suo autore solo a patto che “la cosa fotografata” diventi “un sostegno materiale che permette alla luce di concretarsi e di articolarsi in un linguaggio”<sup>5</sup>. La lezione crociana caratterizzò comunque la fotografia italiana per diverso tempo, tanto che Franco Cocchi -tra i critici più attivi della rivista “Fotografia”- ancora nel 1951, all’indomani della celebre mostra della Fotografia Europea che ebbe sede a Brera, cuore artistico della Milano del tempo, ebbe a lamentare dell’immaginario comune del fotografo italiano che “crea i suoi lavori con l’apparecchio fotografico nella destra e il «Breviario di estetica» di Benedetto nostro nella sinistra”: per Cocchi infatti era arrivato il momento di sostituire la bibbia crociana con il baudelairiano *Mon coeur mis à nu*, come auspicio a una fotografia meno accademica e narcisistica e per questo molto più umana<sup>6</sup>.

Se dunque gran parte della cultura fotografica italiana per tutti gli anni Quaranta sembrava arroccarsi su quelle posizioni estetiche che al sorgere del nuovo decennio Cocchi denunciava già come stantie, non mancarono certo, in quegli stessi anni, sperimentazioni e utilizzazioni innovative

---

<sup>1</sup> Il manifesto de “La Bussola” apparve nel maggio 1947 all’interno della rivista “Ferrania”, firmato da Giuseppe Cavalli, Mario Finazzi, Ferruccio Leiss, Federico Vender e Luigi Veronesi: G. CAVALLI- M. FINAZZI- F. LEISS- F. VENDER- L. VERONESI, *Manifesto gruppo “La bussola”*, in “Ferrania”, I, n. 5, maggio 1947, p. 5.

<sup>2</sup> Per un quadro sintetico ma esaustivo sul dibattito intorno allo specifico fotografico e, più in generale, alla fotografia «moderna» tenutosi nell’ambito delle riviste anni ’20 e ’30 cfr. S. PAOLI, *L’annuario di Domus del 1943*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. I, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1999, pp. 99-128.

<sup>3</sup> A. FRANCHINI STAPPO- G. VANNUCCI ZAULI, *Introduzione per una estetica fotografica*, Cionini, Firenze, 1943, p. 103 e 104.

<sup>4</sup> Gli autori riportano esplicitamente in nota il passo di Benedetto Croce tratto dalla *Estetica* del 1909 secondo cui la fotografia non può essere considerata del tutto arte perché in essa “l’elemento naturale resta più o meno ineliminabile e insubordinato” (cit. in Ivi, p. 14).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> F. COCCHI, *Brera accoglie la fotografia*, in “Fotografia”, IV, n. 2, febbraio 1951, p. 4.

della fotografia, specialmente all'interno dell'ambito fotogiornalistico, quello che la cultura fotografica ufficiale riteneva ancora estraneo ai propri interessi. Ciò nonostante il celebre contributo di Federico Patellani- *Il giornalista nuova formula*- fosse apparso nel 1943 proprio all'interno di *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*<sup>7</sup>, l'annuario fotografico nazionale, importante traguardo negli ambienti fotoamatoriali del tempo in quanto strumento indispensabile di confronto con il meglio delle produzioni fotografiche di ciascun paese.

Il testo di Patellani, che con Lamberto Sorrentino aveva sin dal primo numero di "Tempo" nel 1939 promosso la forma del fototesto sui modelli dei *photoessays* divulgati oltreoceano da "Life"<sup>8</sup>- cronache per immagini che associavano fotografie e parole per una informazione giornalistica impostata su canali comunicativi prettamente visivi e fotografici- sollevava infatti alcune questioni di prim'ordine, che ritroveremo sostanzialmente immutate nelle discussioni critiche dei decenni successivi. Le tematiche toccate da Patellani nel 1943 ruotavano infatti innanzitutto attorno alla necessità di svincolare la fotografia, lodata per l'impareggiabile veridicità del suo messaggio, da una funzione meramente illustrativa nei confronti della parola scritta; ma soprattutto esse tentavano di stabilire una diretta continuità tra cinematografo e fotonarrazione, identificando il fotogiornalismo con l'ambito del professionismo e sottolineando ancora le potenzialità interpretative della fotografia documentaria, cui non era escluso a priori nemmeno il campo dell'arte<sup>9</sup>. Che la fotografia potesse rivolgersi alla realtà quotidiana senza per questo essere declinata esclusivamente nelle forme cronachistiche del giornalismo fotografico, lo dimostravano poi, in quegli stessi anni, i racconti fotografici pubblicati tra il 1946 e il 1947 ne "Il Politecnico" di Elio Vittorini da Luigi Crocenzi, che nella forma del fotoracconto aveva risolto le sue esigenze di ordine narrativo ed estetico<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> F. SCOPINICH- A. ORNANO- A. STEINER, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Domus, Milano, 1943.

<sup>8</sup> A proposito del termine "fototesto", sarà Lamberto Sorrentino che, a distanza di molti anni, in un articolo apparso nel 1984 su "Tempo Illustrato", chiarirà ulteriormente il suo significato, specificando ancora il ruolo della fotografia e quello delle parole in simili accostamenti: "le foto di per sé dicevano dell'avvenimento le cose importanti, cioè quel che si vede nella immagine scattata a fuoco fisso. [...] Alla didascalia è affidato il racconto di quanto lo sguardo del fotografo, nell'arco di 60 gradi, vede o immagina. Ricordo la definizione che del fototesto diede allora uno dei nostri giovani (Lattuada, divenuto poi celebre regista): «È come nel cinema, le foto corrispondono all'immagine, le didascalie al parlato, l'articolo alla colonna sonora»" (L. SORRENTINO, *La passione del mestiere*, in "Tempo Illustrato", II, n. 7, luglio 1984, p. 65). Sul fototesto cfr. almeno A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 83).

<sup>9</sup> F. PATELLANI, *Il giornalista nuova formula*, in F. SCOPINICH- A. ORNANO- A. STEINER, *Fotografia. Prima rassegna*, cit., ora in C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico: cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Agorà, Torino, 2003, pp. 151-155.

<sup>10</sup> Sul termine fotoracconto si riportano direttamente le parole di Luigi Crocenzi apparse sulle pagine de "Il politecnico" nel 1947: "Il racconto per immagini è antico. Cinematografo e comics (fumetti) non ne sono che le forme più recenti. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie, e ha un principio estetico suo proprio. Nel cinema la finzione è insieme anteriore e posteriore alla fotografia, e si definisce come movimento. Qui è solo posteriore alla fotografia, e si definisce come un fatto di accostamento tra fotografie prese sempre dal vero. Luigi Crocenzi non è il primo a cercare un valore estetico in questo fatto dell'accostamento. È il primo però a cercarlo su una misura abbastanza lunga e organica" (L. CROCENZI, *Andiamo in processione*, in "Il Politecnico", n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 54-59). Tra il 1946 e il 1947 su "Il Politecnico" Crocenzi pubblicò in totale quattro fotoracconti, in cui tentò diversi modi di montaggio della sequenza fotografica e di associazione tra parola e immagine. Questi sono: *Italia senza tempo* (n. 28, 6 aprile 1946, p. 2); *Occhio su Milano* (n. 29, 1 maggio 1946, pp. 13-15); *Andiamo in processione* (n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 54-

Come anticipato, se fotogiornalismo di marca americana e meccanismi narrativi propri del cinematografo servirono dunque a tutti coloro che, dalla fine degli anni Trenta e negli anni Quaranta, tentarono di indirizzare la fotografia italiana su una via di documentazione e di narrazione del reale, tale fotografia trovò però inizialmente spazio al di fuori delle riviste specializzate e dei dibattiti interni alla critica fotografica del periodo.

Non a caso totalmente inascoltata rimase per diverso tempo la lezione di Alberto Lattuada, già redattore di “Tempo”, che nel 1941 aveva dato alle stampe quello che può essere considerato il primo fotolibro d'autore italiano: una successione di immagini delle periferie del nord Italia dal tono dimesso e antiretorico nato dalla meditazione personale del fotografo sugli esempi d'oltreoceano come *American Photographs* di Walker Evans, negli anni in cui la fotografia documentaria statunitense era penetrata in Italia, come attesta, fra l'altro, la celebre antologia *Americana* di Vittorini, pubblicata nel 1942<sup>11</sup>. *Occhio quadrato* (cat. n. 1) rimase infatti un caso isolato per quegli anni, non riuscendo a imporsi al tempo né tra i fotografi né tra la critica, che stentò a riconoscere il suo carattere pionieristico anche in seno a una editoria fotografica che, d'altra parte, in un momento di grosse difficoltà dovute alle particolari contingenze storiche, era poco più che agli albori. Nel 1958 Pietro Donzelli, intervistato da Italo Zannier, riconosceva come assolutamente incompresa la lezione di Lattuada da cui la fotografia italiana “non apprese né lo spirito né lo stile, perché accettò con troppa facilità la lezione estetica della Bussola, che ripropose un nuovo *pictorialism* anche se con temi moderni<sup>12</sup>”.

---

59); *In ogni città è una Kafka city* (n. 37, ottobre 1947). Sui fotoracconti di Luigi Crocenzi cfr. almeno A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 26-36; F. AMODEO- A. GIUSA- R. TURRIN, *Luigi Crocenzi. Un racconto per immagini*, CRAF, Udine, 2003, p. 10.

<sup>11</sup> Sui rapporti tra Vittorini e la fotografia americana, cfr. M. MARRAS, *La fotografia in Americana. Suggestioni dagli States: da Archibald MacLeish ai documentary book*, in “Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura”, XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pp. 63-90, in cui vengono individuate quelle edizioni d'oltreoceano che furono importante stimolo per la genesi ideativa non soltanto di *Americana* quanto dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*. Il panorama che se ne ricava è illuminante ai fini del nostro discorso in quanto permette di delineare lo stato di circolazione di un certo tipo di editoria fotografica americana nei circoli culturali più all'avanguardia dell'Italia a cavallo degli anni Trenta e Quaranta. Già tra il 1938 e il 1939 Vittorini recensiva, sulla rivista “Omnibus” di Leo Longanesi, *You have seen their faces* libro fotografico che Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White pubblicarono a New York nel 1937 (E. VITTORINI, *Cotone e tabacco*, in “Omnibus”, II, n. 12, 1938, p. 7), citato anche sull'Almanacco letterario Bompiani del 1939 (E. VITTORINI, *America*, in Almanacco Letterario Bompiani, Bompiani, Milano, 1939, pp. 189-192), mentre l'anno successivo, sempre sull'Almanacco Letterario Bompiani, Vittorini parlava di *North of the Danube*, altro volume fotografico che i due autori e coniugi americani pubblicarono nel 1939 (E. VITTORINI, *America*, in Almanacco Letterario Bompiani, Bompiani, Milano, 1940, pp. 174-175). Per Marras è comunque *Land of the free* di Archibald MacLeish (1938) l'opera da Vittorini più “stimata a parole e probabilmente imitata, per lo meno per quanto riguarda la dinamica che soggiace alla sua realizzazione”, citata dallo scrittore siciliano, sempre nel 1939, nell'articolo *America* pubblicato all'interno dell'Almanacco Letterario Bompiani.

<sup>12</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Pietro Donzelli*, cit., p. 26. Non diversamente per Giuseppe Turroni *Occhio quadrato* di Alberto Lattuada fu un esempio di rottura che denunciando “un vivo impegno realistico” anticipò il clima postguerra: ma “Occhio quadrato non influenzò troppo i nostri dilettanti salvo qualche eccezione, qualche spirito nuovo e sottile” (G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz, Milano, 1959, p. 15). La linea di *Occhio quadrato*, per

Solo Carlo Mollino, architetto e fotografo, a inizio anni Quaranta, aveva inserito nel suo *Il messaggio dalla camera oscura* pubblicato a Torino nel 1949, ma il cui dattiloscritto risale al 1943<sup>13</sup>, due immagini fotografiche di Lattuada tratte da *Occhio quadrato*, in un volume decisamente innovativo per impostazione e contenuti. Nella sua dichiarata volontà di tracciare in Italia una prima storia della fotografia occidentale inserendo anche i nomi di quegli autori che le mostre nazionali o internazionali emanate dalle società fotografiche avevano ignorato per decenni - autori quasi tutti presenti nelle collezioni del dipartimento di fotografia del Moma di New York<sup>14</sup> - Mollino dichiarava la sua distanza dalla cultura fotografica più conservatrice. Una posizione d'altra parte ravvisabile anche per il significato da lui affidato alla parola 'documento', "della quale si continua a fare grande spreco<sup>15</sup>". Se infatti per documento, sostiene Mollino, bisogna sì intendere la "«pezza d'appoggio» atta alla dimostrazione di un fenomeno, di una realtà che si vuole presentare nella sua luce di verità oggettiva, escluso ogni patrocinio del sentimento", in sede estetica una fotografia documentaria non potrà che essere un "falso documento", ovvero "un documento colto in modo tale che dell'oggettività avrà solo l'apparenza<sup>16</sup>". Il documento in fotografia indica cioè, per Mollino, un particolare 'modo' di fotografare, caratterizzato da una tecnica volutamente impersonale cui è estranea ogni esplicita esibizione del mezzo tecnico, "in prevalente armonia e aderenza alla sensibilità attuale e come tale fonte probabile di arte<sup>17</sup>": un assunto che dunque approda a una prima individuazione dei caratteri dello stile documentario in fotografia<sup>18</sup>.

Sebbene ancora nel 1954 le riviste specializzate fossero accusate da Roberto Spampinato di essere in gran parte responsabili del mancato favore accordato al documento fotografico da parte dei fotoamatori italiani che, invece di dedicarsi alla "comune realtà di tutti i giorni" densa di "particolari di vivo interesse umano, psicologico", continuavano a perseverare nella ripresa di "ritratti, nudi, paesaggi e nature morte" ovvero "ripetizioni, in tono minore, dei principali temi della pittura<sup>19</sup>", tuttavia bisogna altresì riconoscere che è proprio all'interno di alcune riviste che si ritrovano i primi segnali di un incipiente cambiamento di prospettiva. In particolare è nelle riviste specializzate nate nel secondo dopoguerra, o in alcune di quelle che ricominciarono le loro pubblicazioni alla fine degli

---

Turroni, sarà infatti ripresa solamente da una nuova generazione di fotografi, quella che a partire dagli anni Cinquanta si confrontava anche con la lezione dei grandi maestri americani, francesi e tedeschi (Ivi, p. 37).

<sup>13</sup> P. MORELLO, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Contrasto, Roma, 2010, p. 24.

<sup>14</sup> "Si può cominciare con Steichen, per finire con Man Ray, Blumenfeld, Alvarez Bravo, Brassai, Weston, Halsman ecc.ecc." in C. MOLLINO, *Il messaggio dalla camera oscura*, Chiantore, Torino, 1949. Consultato in ed. anastatica Adarte, Torino, 2006, pp. 101-102.

<sup>15</sup> C. MOLLINO, *Il messaggio dalla camera oscura*, cit., p. 96.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Per un esaustivo approfondimento sui presupposti teorici della fotografia documentaria cfr. O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans*, Electa, Milano, 2008.

<sup>19</sup> R. SPAMPINATO, *Fotocronaca*, in "Ferrania", VIII, n. 4, aprile 1954, p. 2.



anni Quaranta dopo l'inevitabile sospensione dovuta al periodo bellico, che è possibile rintracciare i termini di un dibattito volto a oltrepassare le resistenze di quella fotografia da ««circolo fotografico»» contro cui si era scagliato anche Bruno Munari<sup>20</sup>, per aprirsi alle più aggiornate tendenze della fotografia documentaria e ai suoi aneliti umanisti.

Da varie riviste tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta iniziavano a giungere appelli affinché il fotoamatore, categoria rappresentativa della quasi totalità dei lettori delle riviste specializzate in Italia, iniziasse a dedicarsi a soggetti tratti dalla realtà giornaliera. La metafora del fotografo come cacciatore di immagini istantanee, caratterizzate da spontaneità e naturalezza, comincia infatti a diffondersi in diversi articoli, benché mensili come «Rivista fotografica italiana», nel dicembre 1949, si rivelava ancora estremamente cauta nel riconoscere piena dignità artistica a tale fotografia, comunque una forma di reportage «minore»<sup>21</sup>. Dalla stessa rivista infatti, a un anno di distanza, si chiariva ancora la distinzione tra fotocronaca professionale e fotocronaca occasionale o dilettantesca, con cui si identificava quella caccia alle immagini di esclusiva pertinenza del mondo fotoamatoriale<sup>22</sup>, di cui si sarebbe comunque presto riconosciuto tutto il valore, anche artistico, grazie al successo del volume di Willy Ronis *Photoreportage et chasse aux images*, pubblicato nel 1951 in Francia da Paul Montel, recensito e commentato in Italia dalle più attente riviste di settore<sup>23</sup>.

Nel suo libro Willy Ronis sanciva infatti definitivamente il reportage come una delle applicazioni della caccia alle immagini che è

*le sport et l'art que pratique tout individu – amateur aussi bien que professionnel- usant de son appareil dans le but de capter les aspects fugitifs du monde extérieur*<sup>24</sup>.

La cosiddetta caccia alle immagini non era dunque solo un passatempo domenicale per fotoamatori, quanto un'arte volta a catturare gli aspetti fuggitivi della realtà esterna, secondo un gusto che mostrava i suoi risultati migliori nella fotografia francese, da quella di Henri Cartier-Bresson, il

---

<sup>20</sup> Cit. in F. COCCHI, *La fotografia giornalistica in Italia*, in «Fotografia», III, n. 3, maggio-giugno 1950, p. 7. Bruno Munari d'altra parte nel 1944 è autore di un volume, *Fotocronache*, in cui furono raccolti 11 fotoracconti, in parte già da lui pubblicati su «Tempo» (B. MUNARI, *Fotocronache*, Domus, Milano, 1944).

<sup>21</sup> M. L., *Il cacciatore di immagini*, in «Rivista fotografica italiana», XXXVIII, n. 1, dicembre 1949, pp. 20-21.

<sup>22</sup> B. VACCARI, *Fotocronaca*, in «Rivista fotografica italiana», XXXIX, n. 11, novembre 1950, pp. 24-25. Non diversamente scrive ancora R. BIZZARRO, *Fotocronaca*, in «Rivista fotografica italiana», XLIII, n. 8, agosto 1954, pp. 17-19. Ma anche C. MUGELLINI, *Consigli ai dilettanti: scene di strade*, in «Fotorivista», XXVI, n. 5, maggio 1951, pp. 156-157.

<sup>23</sup> M. L. *Bibliografia*. Recensione a *Photo reportage et chasse aux images* di W. Ronis, in «Rivista Fotografica Italiana», XL, n. 12, dicembre 1951, p. 27; A. ORNANO, *Libri ricevuti*. Recensione a *Photo reportage et chasse aux images* di W. Ronis, in «Ferrania», VI, n. 1, gennaio 1952, p. 34; C. STUCCHI, *Lo scaffale dei libri*. Recensione a *Photo reportage et chasse aux images* di W. Ronis, in «Fotorivista», XXVII, n. 2, febbraio 1952, p. 68; F. COCCHI, *Willy Ronis, o del realismo*, in «Corriere fotografico», XLIX, n. 3, marzo 1952, pp. 59-60; E. CROCI, *Bibliografia*. Recensione a *Photo reportage et chasse aux images* di W. Ronis, in «Fotografia», VI, n. 4, settembre 1953, p. 26.

<sup>24</sup> cit. in F. COCCHI, *Willy Ronis, o del realismo*, cit., p. 59.

cui *Image à la sauvette* fu prontamente tradotto nei suoi assiomi principali in un articolo del 1953 sul “Corriere fotografico”<sup>25</sup>, a quella estremamente ironica di Robert Doisneau<sup>26</sup>.

L’attenzione alla realtà quotidiana anche in Italia andava caratterizzandosi poi per quell’afflato umanitario che sembrava pervadere la fotografia, da più parti considerata come il linguaggio più coerente ai tempi correnti, la forma più adatta in cui estrinsecare “il sentimento dell’uomo per l’uomo”<sup>27</sup>. Un’enfasi sull’ “umano” che anche negli Stati Uniti, spiega Olivier Lugon nel suo *Lo stile documentario in fotografia*, aveva connotato sempre di più la fotografia documentaria, a partire dalla fine degli anni Trenta<sup>28</sup> fino al trionfo della retorica umanista coincidente con la celebre mostra di Steichen, *The family of man*, allestita per la prima volta al Moma di New York nel 1955, che tante ripercussioni ebbe, come vedremo, anche in Italia. Un “accento sentimentalista” che per Lugon aveva infine snaturato lo stile documentario vero e proprio, quello delineatosi dalla fine degli anni Venti ed espresso chiaramente in America nell’opera di Walker Evans, declinandolo verso il fotogiornalismo trionfante degli anni Cinquanta<sup>29</sup>, che invece andrà a imporsi come modello anche in Italia, se nel 1958 Pietro Donzelli sottolineava come “i maestri della nuova generazione sono ancora oggi i più celebri fotografi stranieri che agiscono nell’ambito del reportage”<sup>30</sup>.

Certamente anche il neorealismo cinematografico fu determinante nella sterzata umanista della fotografia italiana: Zavattini, all’ormai celebre Convegno internazionale di cinematografia di Perugia del 1949 dove conobbe Paul Strand, sottolineava infatti le colpe del cinematografo che nei suoi primi cinquant’anni di vita aveva “fallito completamente la sua missione scegliendo la strada di Méliès e non quella di Lumière dove erano disseminate le spine della realtà”. Per Zavattini, il neorealismo giungeva quindi giusto in tempo a invertire la tendenza, mostrando come fosse ormai arrivato il momento di produrre film “che in una volta sola esprima[no] tutta la verità, che significa[no] tutto l’amore per gli altri, film da potersi proiettare sul cielo visibile nello stesso istante in ogni parte della terra”<sup>31</sup>. Se nel mondo cinematografico italiano si era dunque cominciato “a scrivere la storia del cinema (prima soltanto tecnica o estetica) come precipuo mezzo di conoscenza

<sup>25</sup> H. CARTIER-BRESSON, *Immagini di «straforo»*, in “Corriere fotografico”, L, n. 9, settembre 1953, pp. 13-20.

<sup>26</sup> S. BRICARELLI, *La fotografia umoristica*, in “Corriere fotografico”, LII, n. 26, dicembre 1954-gennaio 1955, pp. 35-41; S. n., *Robert Doisneau*, in “Il progresso fotografico”, LXIII, n. 7, luglio 1956, pp. 306-307. Robert Doisneau come esponente del *Groupes des XV* aveva del resto partecipato alla collettiva presentata nel 1948 presso il Circolo fotografico milanese.

<sup>27</sup> F. COCCHI, *Fotografia linguaggio del nostro secolo*, in “Fotografia”, III, n. 6, novembre-dicembre 1950, pp. 12-13; F. COCCHI, *Le fotografie della vita umana contribuiscono a rafforzare il linguaggio fotografico*, in “Fotorivista”, XXVI, n. 5, maggio 1951, pp. 148-149.

<sup>28</sup> A tal proposito significativo quanto scritto da Elisabeth McCausland che sottolineava come la fotografia, in quanto mezzo di comunicazione, doveva necessariamente porsi al servizio di una storia sociale e parlare agli uomini (E. MCCAUSLAND, *Photographic books*, cit., pp. 2784).

<sup>29</sup> Su quest’argomento cfr. O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., pp. 103-116.

<sup>30</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Pietro Donzelli*, cit., p. 26.

<sup>31</sup> C. ZAVATTINI, *Il cinema e l’uomo moderno*, in ID., *Polemica col mio tempo*, a cura di M. Argentieri, Bompiani, Milano, 1997, pp. 62-63.

dell'uomo e della società contemporanea"<sup>32</sup>, si sentiva l'esigenza di fare ugualmente anche in ambito fotografico.

Renato Fioravanti, uno dei principali esponenti della cultura fotografica amatoriale, poi presidente della FIAF (Federazione Italiana Associazioni Fotografiche)<sup>33</sup>, già nel 1950 si batteva affinché fosse dato il giusto peso culturale all'immagine fotografica, pretendendo dal fotografo, le cui immagini avrebbero influenzato le opinioni dei lettori dei giornali, un'adeguata formazione spirituale e umanistica<sup>34</sup>. D'altra parte, i più avveduti critici di quegli anni avevano ampiamente riconosciuto nella fotografia di reportage "un prodotto culturale e poetico" la cui funzione non si limitava certo all'informazione cronachistica di un avvenimento, tanto più di cronaca nera o rosa<sup>35</sup>: la fotografia aveva origine sì dai fatti di cronaca, ma solo in quanto essi interessavano gli uomini e stabilivano "una urgenza di dialogo con chi «guarda»" secondo "un effettivo bisogno universale di messaggio" e al fine di servire all'affermazione dei valori umani<sup>36</sup>.

Così, l'uscita nel 1951 in America di un volume quale *This is war* di David Douglas Duncan, al tempo corrispondente di "Life", venne presentata in Italia come una "grandissima lezione di umanità"<sup>37</sup> prima che di tecnica fotografica, in un momento in cui comunque si lamentava la mancanza di uno stile fotogiornalistico italiano<sup>38</sup>. Era una innata tendenza alla composizione ciò che caratterizzava infatti, secondo Guido Pellegrini, "lo stile italiano" in fotografia ancora nel 1952, nonostante il critico non poteva più disconoscere l'apporto innovativo proveniente da quella nuova generazione di fotografi che avevano cominciato a fotografare nel secondo dopoguerra, rivelatisi capaci di incanalare l'insegnamento formale della vecchia generazione nel "regno della cronaca quotidiana"<sup>39</sup>.

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 61-66; in part. p. 62.

<sup>33</sup> La FIAF nacque a Torino nel 1948 allo scopo di promuovere l'associazionismo fotografico italiano, immettendolo in una rete espositiva di carattere internazionale (sulla FIAF cfr. almeno A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 96-100).

<sup>34</sup> R. FIORAVANTI, *Pericolo fotografia*, in "Ferrania", IV, n. 8, agosto 1950, pp. 8-9. La necessità di una formazione culturale da parte del fotografo fu un tema più volte toccato nel corso degli anni Cinquanta ad es. da Italo Zannier, per cui cfr. I. ZANNIER, *Esprimersi in fotografia*, in "Rivista fotografica italiana", XLIV, n.2, febbraio 1955, p. 19; I. ZANNIER, *Il fotografo e la cultura*, in "Il progresso fotografico", LXII, n.7, luglio 1955, p. 309; I. ZANNIER, *Ancora su «Fotografia e cultura»*, in "Diorama", V, n. 4, luglio-agosto 1955, p. 5.

<sup>35</sup> Tra i detrattori del genere, frequenti erano le obiezioni alla moralità del fotografo cronista, per cui cfr., ad es., C. F., *I fotocronisti esagerano*, in "Corriere fotografico", L, n. 12, 1953, p. 39. Ad ogni modo diffusa era la distinzione tra fotocronista e fotoreporter, il primo dedito all'illustrazione di fatti di cronaca destinati per lo più a quotidiani, il secondo impegnato invece su argomenti molto più vasti, lavorando per settimanali illustrati e riviste a grandi tirature (cfr. P. DALLAMANO, *Fotografie e giornali*, in "Diorama", II, n. 1-2, 1952, pp. 2-7).

<sup>36</sup> F. COCCHI, *Fotografia linguaggio del nostro secolo*, cit., p. 12.

<sup>37</sup> F. COCCHI, *Questa è la guerra. Afferma Duncan che l'ha fotografata*, in "Fotografia", V, n. 1, gennaio-febbraio 1952, pp. 13-16.

<sup>38</sup> F. COCCHI, *La fotografia giornalistica in Italia*, in "Fotografia", III, n. 3, maggio-giugno 1950, p. 7.

<sup>39</sup> G. PELLEGRINI, *Fotografia italiana d'oggi*, in "Il progresso fotografico", LIX, n. 10, ottobre 1952, pp. 406-408.

Il risalto che nelle riviste specializzate si cominciò a dare al fotogiornalismo, da intendere, secondo Cocchi, nel suo senso più generale di “racconto per immagini di un avvenimento”<sup>40</sup>, è stato certamente determinante non solo per la rivalutazione della fotografia documentaria quanto anche per una nuova considerazione dei meccanismi di concatenazione delle immagini, su cui veniva da alcuni posto l’accento nel tentativo di instradare anche il mondo dilettantistico sulla via della fotonarrazione. Su “Ferrania”, già nel 1949, Aristide Bosio, redattore della rivista, partendo dagli esempi del reportage giornalistico, incitava infatti il dilettante alla progettazione di una sorta di libro fotografico domestico affinché gli album “privi di vita” costituiti da fotografie sporadiche e slegate le une dalle altre cadessero definitivamente in disuso. Prevedeva così la creazione, da parte di ogni fotoamatore, di racconti fotografici da impaginare alla maniera di un fotolibro, seguendo nessi logici e coerenti con l’argomento svolto e secondo ritmi cinematografici in cui la didascalia sarebbe servita a rendere più chiaro il pensiero svolto dalla sequenza fotografica. “Avviatici così su questa via, i vecchi album familiari saranno in breve sostituiti da una vera e propria biblioteca fotografica, ricca di cari ricordi scritti dal nostro obiettivo”<sup>41</sup>, scriveva Bosio.

Inizia lentamente a farsi strada l’idea che il corretto uso del mezzo fotografico porti alla costituzione di un linguaggio figurativo la cui specificità non sia più riconosciuta nei criteri formal-compositivi, quanto nella serialità e nei principi di concatenazione delle immagini adatti a “raccontare storie”. Così nel 1954 dalle pagine di “Ferrania” si lanciava l’appello affinché anche le mostre fotografiche potessero aggiornarsi, esponendo non fotografie singole ma sequenze fotografiche che il pubblico non si sarebbe limitato ad ammirare, sentendosi costretto anche a meditare: “Oh quante fra quelle «astrazioni»... che proprio non parlano di nulla, potrebbero essere vantaggiosamente sostituite da quattro fotografie in serie che dicessero qualche cosa!”<sup>42</sup>. Significativa, d’altra parte, la necessità di trasposizione del modello delle ‘*story telling pictures*’ americane, più volte richiamate dall’autore dell’articolo, dall’ambito editoriale a quello espositivo: il racconto per immagini, che nasceva per essere veicolato tramite stampa fotomeccanica in rotocalco, auspicava un suo ingresso nell’ambito delle mostre tradizionali purché si potesse mantenere intatta la qualità fotografica della stampa ai sali d’argento, cui era difficile ancora rinunciare.

Del resto, nonostante era ormai impossibile ignorare ciò che la fotografia andava realizzando in ambito fotogiornalistico ed editoriale, troppo scarsa era ancora l’attenzione della critica fotografica e degli stessi fotografi ai temi riguardanti l’affermazione della fotografia destinata alla stampa<sup>43</sup>,

<sup>40</sup> F. COCCHI, *La fotografia giornalistica in Italia*, cit., p. 7, vedi anche F. COCCHI, *Il giornalismo non può esistere senza la fotografia*, in “Fotorivista”, XXVI, n. 12, dicembre 1951, pp. 368-370.

<sup>41</sup> A. BOSIO, *Scriviamo col nostro obiettivo*, in “Ferrania”, III, n. 2, febbraio 1949, p. 15.

<sup>42</sup> P. ERIZZO, *Fotografie parlanti e fotografie in serie*, in “Ferrania”, VIII, n. 6, giugno 1954, p. 12.

<sup>43</sup> F. COCCHI, *La fotografia giornalistica in Italia*, in “Fotografia”, III, n. 3, maggio-giugno 1950, p. 7; P. DALLAMANO, *Fotografie e giornali*, in “Diorama”, II, n. 1-2, 1952, p. 3,

benché molti passi avanti erano stati fatti da quel lontano 1943 in cui Franchini Stappo e Vannucci Zauli avvertivano che “una fotografia non può essere valutata, nei suoi valori formali, nemmeno in via approssimativa, attraverso una riproduzione<sup>44</sup>”.

Nel luglio 1947 “Ferrania” approfondiva comunque già il tema dell’illustrazione fotografica accennando per altro all’impatto sull’editoria italiana avuto dalla pubblicazione dei fotoromanzi, i “nuovi periodici in rotocalco” con “storie a fumetti” fotografate di cui, pur riconoscendone la mediocrità quanto a qualità fotografica, se ne esaltava il valore in quanto “esperimento interessante” da seguire con attenzione per la diffusione che, tramite esso, avrebbe potuto raggiungere l’immagine fotografica<sup>45</sup>. “La grande diffusione attuale dei romanzi «a fumetti» ci richiama il progetto, altra volta da noi preconizzato, del romanzo in fotografia, del libro tutto da guardare anziché da leggere<sup>46</sup>”, scriveva Guido Pellegrini nel 1948, riprendendo un discorso interrotto una decina di anni prima, quando nel 1936, in netto anticipo per la critica fotografica italiana, dalle pagine di “Galleria. Rassegna mensile internazionale d’arte fotografica”, aveva dedicato un articolo a *La fotografia e il libro moderno*<sup>47</sup>.

Poche, infatti, furono le voci che negli anni Trenta in Italia si levarono a favore del libro fotografico, che almeno fino alla metà degli anni Cinquanta, quando, con i programmi del Centro per la Cultura nella fotografia di Fermo si iniziò a usare in maniera più diffusa il termine “fotolibro”, fu variamente nominato e indicato come romanzo fotografico, libro moderno, ecc.<sup>48</sup>. Con Guido Pellegrini, era Giuseppe Pagano, fotografo e architetto, a discutere sul “romanzo tutto da guardare” ma anche su “pubblicazioni di altro genere, in cui un argomento particolare, che interessasse per un suo significato etico-sociale e che avesse larghe possibilità di applicazione artistico-figurativa, fosse svolto in fotografia, con quelle grandi risorse rappresentative che il procedimento presenta<sup>49</sup>”. Scriveva sempre nel 1936 Pagano: “Il libro d’oggi e dell’immediato domani sarà soprattutto fotografico, cioè l’immagine soverchierà il testo, perché l’illustrazione è rapidamente veduta, anzi osservata, e la memoria visiva si conserva a lungo e facilmente<sup>50</sup>”. Non diversamente Gio Ponti, che con Guido Pellegrini aveva dato vita dal luglio 1932 all’aprile 1933 ai primi sei numeri di “Fotografia”, auspicava, dal numero tre della rivista, la pubblicazione di “volumi composti esclusivamente di illustrazioni fotografiche”, e scriveva:

---

<sup>44</sup> A. FRANCHINI STAPPO- G. VANNUCCI ZAULI, *Introduzione per una estetica fotografica*, cit. p. 5.

<sup>45</sup> A. SILVESTRI, *La fotografia nell’illustrazione dei periodici*, in “Ferrania”, I, n. 7, luglio 1947, pp. 3-4.

<sup>46</sup> G. PELLEGRINI, *Noi e l’immagine*, in “Ferrania”, II, n. 5, maggio 1948, p. 10.

<sup>47</sup> G. PELLEGRINI, *La fotografia e il libro moderno*, in “Galleria. Rassegna mensile internazionale d’arte fotografica”, XIV, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-5.

<sup>48</sup> Il termine fotolibro era invece utilizzato sin dal 1939 dalla casa editrice Hoepli in riferimento al loro primo manuale tecnico sulla fotografia, *Il fotolibro: guida enciclopedica per principianti ed esperti, dilettanti e professionisti*, di cui si ebbero numerose edizioni successive.

<sup>49</sup> G. PELLEGRINI, *Noi e l’immagine*, cit., p. 10.

<sup>50</sup> Cit. in I. ZANNIER, *Dieci domande a Elio Bartolini*, in “Fotografia”, XIII, n. 1, gennaio 1960, p. 32.

*questi bei volumi (ma li vedrò?) mostreranno cose nostre, ed anche cose di tutto il mondo; il breve loro testo, di accesi scrittori, sarà di diverse lingue. Ho previsto, come vedete, tutto; un pessimista mi potrebbe suggerire di prevedere anche l'accidia di buona parte dei nostri editori. Davvero?*<sup>51</sup>.

I “costi alle stelle” sono d'altra parte la preoccupazione centrale dell'articolo di Pellegrini del 1948, come di quello del 1936<sup>52</sup>: la questione relativa al prezzo di siffatti volumi e l'accusa a una editoria che in Italia si rivelava fin troppo poco coraggiosa<sup>53</sup> furono in effetti i *leitmotiv* che accompagnarono tutte le argomentazioni in materia di editoria fotografica sin dalla fine degli anni Quaranta, rimanendo uno dei nodi insuperati anche nei decenni successivi, quando l'indiscusso sviluppo del fotolibro come genere editoriale dovette comunque fare i conti con gli alti costi di produzione e di vendita del prodotto, tali da costringere gli editori a tirature limitate che circoscrissero nettamente la fruizione dei volumi.

Come già anticipato, le linee critiche fin qui tracciate, reperibili in maniera disorganica all'interno delle diverse riviste, verranno riarticolate e incanalate in discussioni più programmatiche dal Centro per la Cultura nella Fotografia che, dalla metà degli anni Cinquanta, ha sostenuto un reale interesse nei confronti del fotolibro e dell'editoria fotografica in generale. Se anche, alla prova dei fatti, il Centro per la Cultura nella Fotografia, non realizzò effettivamente quanto promesso e programmato nei suoi primi anni di vita, esso ha comunque il merito di aver indirizzato la critica fotografica italiana verso un più approfondito esame del linguaggio fotografico nella sua destinazione editoriale, non limitando tali considerazioni alle sole pubblicazioni di annuari fotografici o di manuali tecnici.

Difatti, al di là degli spunti critici individuati, nelle diverse riviste continua a prevalere, fino a gran parte degli anni Cinquanta, un interesse per l'editoria fotografica riservato principalmente alla manualistica tecnica, soprattutto straniera, o a pubblicazioni antologiche edito all'estero (più volte citata risulta, ad esempio, dalla fine degli anni Quaranta, la serie *Masters of the Camera* dell'americana Focal Press), i cui volumi erano per lo più consultabili nella sede del Circolo fotografico Milanese o acquistabili presso l'International Book Board di via Manzoni 30 a Milano,

---

<sup>51</sup> Cit. in *Retrospettiva*, in “Fotografia”, X, n. 6, giugno 1957, p. 11. Vedi anche M.A. PELIZZARI, *Gio Ponti, “Discorso sull'arte fotografica” (1932)*, in “Visual resources”, XXVII, n. 2, 2011, pp. 146-153.

<sup>52</sup> Qui Pellegrini sostiene come la disponibilità finanziaria sia uno dei presupposti indispensabili alla realizzazione del libro moderno, non diversamente che nel cinema (G. PELLEGRINI, *La fotografia e il libro moderno*, cit., p. 3).

<sup>53</sup> Scriveva nel 1951 Pellegrini: “l'editore italiano non s'interessa ad una pubblicazione del genere, non vuole arrischiare il proprio denaro; non si fida! Se gli proponete la cosa vi guarda subito con diffidenza, fa tutti i suoi bravi calcoli e, dopo maturo esame, vi chiede di garantirgli la vendita di almeno mille copie, al prezzo, poniamo, di tremila lire ciascuna. Grazie tante! Sarebbe come dire che vuole per lo meno assicurato il rimborso costo contro qualunque ritorno di fiamma, cioè di copie invendute” (G. PELLEGRINI, *Noi e l'immagine*, in “Ferrania”, V, n. 10, ottobre 1951, p. 12.)

come si segnala nel numero di ottobre di “Ferrania” del 1951. Particolarmente apprezzati erano ancora gli annuari di nazioni estere, tanto che nel 1951 Pellegrini considerava il mancato traguardo di un annuario nazionale come il segnale più evidente dell’arretratezza dell’editoria italiana nei confronti di quella straniera<sup>54</sup>. Ciò che generalmente nel corso della prima metà degli anni Cinquanta si richiedeva all’editoria del nostro paese era infatti la traduzione in lingua italiana delle francesi “Photoguide Prisma”, volumetti tecnici molto diffusi fra i dilettanti<sup>55</sup>, laddove Armando Novasconi, nel 1954, dalle pagine della “Rivista fotografica italiana”, nel suo *Il libro luminoso* proponeva ancora di far fronte alle richieste dell’editoria turistica con la realizzazione di collane di diapositive in fotocolore dedicate alle varie realtà cittadine, da proiettare col “commento nel momento della proiezione o al magnetofono<sup>56</sup>”. Questo nonostante il Touring Club Italiano fosse già da esempio nell’utilizzo dell’illustrazione fotografica per volumi turistici e malgrado i modelli, mai seguiti, che provenivano dall’estero, in alcuni casi accuratamente segnalati. Nel 1950 Pietro Donzelli infatti additava, a un paese come il nostro in cui “le pubblicazioni a carattere folcloristico e la fotografia turistica [...] sono poco curate”, i tre volumi “di grande valore artistico e propagandistico” sulla Spagna di José Ortiz Echagüe che “per la ricchezza delle immagini, l’accuratezza della stampa ed il grande formato” costituivano “un vanto dell’editoria spagnola” mentre la loro “grande tiratura”- si parla di 32000 copie vendute - “consente un prezzo di vendita abbastanza accessibile”, che nella moneta italiana si aggirava intorno alle 2400 Lire<sup>57</sup>.

Fu comunque il lento passaggio al professionismo, avvenuto in Italia solo dalla seconda metà degli anni Cinquanta, a intrecciarsi con le vicende della editoria fotografica italiana: l’ingresso massiccio dei modelli stranieri impose infatti non soltanto esempi di modernità linguistica quanto un modo differente di concepire il mestiere stesso del fotografo. La diffusione, ad esempio, di volumi come quelli di David Douglas Duncan, di cui si è parlato, o di Henri Cartier- Bresson, da *Images à la sauvette* a *Les Européens* ai reportage sulla Cina e su Mosca, questi ultimi, d’altra parte, editi anche in lingua italiana nel 1955, mostravano l’intima connessione tra i protagonisti del reportage internazionale e la fiorente editoria estera.

La lenta affermazione editoriale del fotolibro nel nostro paese deve molto dunque alla particolare situazione della penisola, in cui la fotografia ebbe, come accennato, una sua prima e importante fioritura all’interno dell’ambiente dilettantistico dei circoli fotoamatoriali. La pubblicazione di fotolibri, per il rapporto di committenza tra il fotografo e l’editore, implicava infatti, per la maggior parte dei casi, un importante passaggio al mondo del professionismo in una transizione

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 12.

<sup>55</sup> S. n., *Bibliografia* in “Fotografia”, V, n. 4, luglio-agosto 1952, p. 25.

<sup>56</sup> A. NOVASCONI, *Il libro luminoso*, in “Rivista fotografica italiana”, XLIII, n. 6, giugno 1954, pp. 15-16.

<sup>57</sup> P. DONZELLI, *Fotografia e folclore*, in “Fotografia”, III, n. 6, novembre-dicembre 1950, pp. 6-11.

che andava richiedendo un mutamento significativo non solo nelle modalità di ripresa ma anche nella stessa scelta dei soggetti da fotografare. Tematica, questa, su cui la critica fotografica più aggiornata interveniva continuamente registrando la progressiva “crisi del soggetto artistico” a favore dei “soggetti più tendenzialmente documentari” secondo “la strada già segnata dei grandi fotografi-reporters”<sup>58</sup>. A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta si registra così un tentativo di superare l’antinomia con cui fino a quel momento il mondo dilettantistico italiano si era posto nei confronti di quello professionista, affinché entrambi riconoscessero e ridefinissero il loro ruolo nella fioritura della fotografia italiana e nel suo inserimento all’interno del dibattito culturale del paese.

---

<sup>58</sup> G. PELLEGRINI, *Crisi del soggetto artistico*, in “Corriere fotografico”, LI, n. 21, giugno 1954, pp. 30-31.



## *Il fotolibro nei programmi del Centro per la cultura nella fotografia di Fermo*

Nel novembre del 1955, sulle pagine della rivista “Ferrania”, apparve il primo testo del Centro per la Cultura nella Fotografia [da qui in avanti anche CCF], fondato da Luigi Crocenzi a Fermo l’anno precedente<sup>59</sup>, ripubblicato identico nel gennaio del 1956 su “Fotorivista”<sup>60</sup>. L’articolo era finalizzato a illustrare il programma culturale del centro e la sua articolazione in sezioni di studio destinate ciascuna ad approfondire un determinato aspetto della fotografia. Nel testo si contano infatti dieci sezioni, rispettivamente focalizzate sullo studio della storia della fotografia, della storia, del rapporto tra letteratura e fotografia, fotografia e cinema, fotografia e arti figurative; altre sezioni approfondivano il reportage come “storia dell’uomo moderno”, la fotografia nella stampa moderna ovvero nel libro e nel giornale, la fotografia come linguaggio popolare, la fotografia nei suoi rapporti con la “scienza, tecnica, architettura, pedagogia, sociologia, etnologia”, e infine, l’ultima sezione, riguardava la critica del fotolibro, del fotoreportage e della fotografia popolare<sup>61</sup>. Su tutto la convinzione della fotografia come medium nato dalle esigenze “della storia e della cultura dell’uomo moderno”, da cui l’impegno verso una sua più approfondita considerazione all’interno dei canali culturali della società contemporanea, vero *leitmotiv* dei programmi del centro marchigiano. Ciò spiega ancora la vastità dei suoi progetti e il coinvolgimento di figure appartenenti a campi diversi rispetto a quello fotografico, da cineasti a letterati a architetti.

Ciascuna sezione avrebbe poi dovuto produrre dati da pubblicare in studi e monografie per la creazione “di un movimento critico serio ed attento ai fatti più importanti, in senso culturale e sociale, nel campo della fotografia<sup>62</sup>”, in un appello volto alla formazione di un maggiore impegno critico, da indirizzare, e questa la novità, al nuovo ambito della fotoeditoria, ovvero allo studio del fotolibro, del fotoreportage e della fotonarrazione popolare (fotoromanzo). Un lavoro di “revisione storica e critica” sentito come necessario data la vasta diffusione raggiunta dalla fotografia in ambito editoriale, che doveva essere preliminare a una più cosciente progettazione di “fotolibri, fotoreportage e

---

<sup>59</sup> Costituitosi ufficialmente nel settembre 1954, il Centro per la Cultura nella Fotografia nasce per l’interesse di “un gruppo di scrittori, critici e giornalisti (Brunamontini, Lunardi, Ortolani, Prisco, Silvetti, Valentini, Volpini) storiografi, pittori, architetti e esperti grafici (Cristiani, Dania, Danielli, Feriozzi, Morichetti, Sensini) e fotografi (Cavalli, Crocenzi, Ford)”, in CCF, *Nota n. 1*, in “Fotorivista”, XXXI, n. 3, marzo 1956, p. 82.

<sup>60</sup> CCF, *Le sezioni di studio e relativo programma*, in “Fotorivista”, XXXI, n. 1, gennaio 1956, p. 24.

<sup>61</sup> CCF, *Iniziative culturali: il Centro per la Cultura nella fotografia*, in “Ferrania”, IX, n. 11, novembre 1955, p. 31. Si noti come per la prima volta compaia il termine “fotolibro”.

<sup>62</sup> *Ibidem*. Si legge nella *Nota n. 1* del centro: “In questa prima fase di organizzazione culturale il Centro provvedere [sic] alla raccolta e alla catalogazione di tutto il materiale bibliografico, di documentazione e di oggetto possibile di futuri studi storico-critici, queste per costituire un primo indispensabile deposito di cognizioni e di materiale di studio” (CCF, *Nota n. 1*, cit., p. 82).

fotonarrazioni” su “soggetti” e su “temi propri al neorealismo cinematografico e alla grande tradizione del realismo letterario<sup>63</sup>”.

Non senza resistenze<sup>64</sup>, l’esempio del neorealismo cinematografico era d’altra parte già stato richiamato più volte negli anni precedenti dalla critica come modello da seguire, parallelamente al fotoreportage americano, affinché la fotografia italiana si indirizzasse verso la documentazione di contenuti umani tratti dalla realtà vissuta<sup>65</sup>. La pubblicazione poi, tra il 1954 e il 1956, su “Cinema Nuovo” dei fotodocumentari, narrazioni fotografiche incentrate su argomenti d’attualità sociale che, per ragioni di censura o di costi, non avevano trovato modo di svilupparsi in una compiuta sceneggiatura cinematografica<sup>66</sup>, aveva rinsaldato i legami tra fotografia, narrazione e cinema neorealista. Nel 1955 ventiquattro fotodocumentari furono riuniti in un volume autonomo, *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, impaginato da Albe Steiner con introduzione di Cesare Zavattini<sup>67</sup>, il quale, anche per l’ambito fotografico, e in particolar modo per quello gravitante intorno al Centro per la cultura nella fotografia, fu figura di riferimento, specialmente a seguito dell’impegno da lui profuso per la realizzazione di una prima collana di fotolibri nel nostro paese, “Italia mia”, di cui però sarà pubblicato, nel 1955, un solo volume, l’ormai celebre *Un paese* con fotografie di Paul Strand e testi di Zavattini<sup>68</sup>, evento editoriale di primaria importanza nel catalizzare le discussioni critiche del tempo intorno ad alcuni nodi fondamentali circa il fotolibro e la sua progettazione.

L’assoluta centralità che nel programma del CCF riveste la narrazione fotografica in tutte le sue forme, dal fotoreportage al fotoromanzo attraverso il fotolibro, si ritrova nella gran parte degli articoli firmati dagli esponenti del centro apparsi soprattutto su “Ferrania”, in numero minore su “Fotografia” e, in maniera più occasionale, su “Fotorivista”. La prima fase operativa del Centro mirava infatti a un tentativo di organizzazione delle ricerche su basi scientifiche<sup>69</sup> i cui risultati, lungi

---

<sup>63</sup> CCF, *Iniziative culturali*, cit., p. 31.

<sup>64</sup> Cfr. ad es., il testo di Carlo Stucchi, *Neorealismo e realtà*, apparso su “Fotorivista” nel febbraio del 1952 in cui l’autore commenta un articolo pubblicato sulla francese “Photo-Cinéma” dedicato alla fotografia neorealista italiana, esprimendo tutte le sue perplessità nei confronti di una scuola fotografica non certo rappresentativa di tutte le tendenze espressive nazionali, che si ammantava del vanto di incarnare le idee più avanzate della cultura fotografica del tempo e che, d’altra parte, pecca per la sua connotazione politica e propagandistica (C. STUCCHI, *Neorealismo e realtà*, in “Fotorivista”, XXVII, n. 2, febbraio 1952, pp. 39-40).

<sup>65</sup> Cfr. ad es. G. PELLEGRINI, *Crisi del soggetto artistico*, cit., p. 31.

<sup>66</sup> Uno studio potenziale su carta per film mai realizzati che, per Paolo Morello, rivela come i fotodocumentari di “Cinema Nuovo” sottendano un rapporto sostanzialmente ancillare della fotografia nei confronti del cinema (P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., p. 24). Cfr. anche A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 75-81, per cui i fotodocumentari di “Cinema Nuovo” sono un tardivo tentativo di ridare vita a un neorealismo ormai concluso. L’esperienza dei fotodocumentari di “Cinema nuovo” terminava con la pubblicazione, nel gennaio del 1956, di *Quarantaduesima strada*, racconto fotografico dedicato alla celebre via newyorchese realizzato da William Klein, stralcio di uno dei suoi più celebri fotolibri, *New York. Life is good for you and it is good in New York*, che sarebbe stato pubblicato da lì a breve, in quello stesso 1956, a Parigi da Seuil e in Italia da Feltrinelli.

<sup>67</sup> AA.VV., *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, Cinema Nuovo, Milano, 1955.

<sup>68</sup> Sulle vicende editoriali della collana einaudiana diretta da Zavattini rimando al III capitolo di questa tesi.

<sup>69</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, *Cultura e fotografia*, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

dal trovare sistemazione in edizioni monografiche come annunciato dal programma, furono invece pubblicati in articoli apparsi sulle riviste sopra citate soprattutto nel triennio 1955-1958<sup>70</sup>.

A ribattere sul tema della fotonarrazione fu specialmente Alvaro Valentini, scrittore e allora docente nelle scuole medie marchigiane<sup>71</sup>, che dal luglio 1955 diede dimostrazione di un'approfondita conoscenza della produzione fotografica estera nel campo di quella che lui indicava come "fotografia narrativa", una fotografia capace di "raccontare senza perdere il diritto di chiamarsi artistica" sentita come necessità inevitabile della modernità fotografica<sup>72</sup>. Gli esempi citati da Valentini testimoniano d'altra parte della circolazione in Italia, alla metà degli anni Cinquanta, di libri fotografici celebri come *Images à la sauvette* di Henri Cartier-Bresson, pubblicato nel 1952 a Parigi dall'editore Verve, ma anche di *Seville en fête* di Brassai edito da Robert Delpire sempre a Parigi nel 1954, o dei volumi della *Guilde du Livre* di Losanna, come *Paris des rêves* di Izis del 1950, *Grand Bal du Printemps* di Izis e Prévert del 1951 e *Belville et Mènilmontant* di Willy Ronis e Pierre Mac Orlan, pubblicato a Parigi nel 1954, di cui nel 1955 Guido Bezzola forniva una recensione su "Ferrania"<sup>73</sup> e Ezio Croci una su "Fotografia"<sup>74</sup>. Ma la fotoeditoria francofona, per Valentini, aveva comunque il limite di non aver del tutto risolto l'accostamento tra testo e immagine in funzione narrativa, specialmente per quanto riguardava i volumi pubblicati dalla *Guilde du Livre*, in cui il rapporto tra parola e immagine si concretizzava in una "giustapposizione grafica" che non stabiliva alcun "rapporto più intimo" tra i due medium linguistici<sup>75</sup>. L'assoluta predilezione di Valentini per una sequenzialità fotografica fondata su meccanismi narrativi piuttosto che su suggestive comparazioni formali giustifica dunque il favore incondizionato del critico nei confronti della editoria americana, quella modellata sugli

---

<sup>70</sup> È possibile che la mancata realizzazione di tale programma sia dovuta al più volte lamentato deficit di documentazione e di fonti bibliografiche sugli argomenti da trattare, cosa che ha effettivamente reso difficile quella "organizzazione culturale della materia" così pionieristicamente prospettata (Documento dattiloscritto di L. Croceni, *Cultura e fotografia*, Archivio CRAF, Fondo Croceni). Inoltre, l'appello di Croceni per la formazione di ulteriori gruppi di studio lanciato nel giugno 1957 su "Fotorivista" potrebbe far pensare a un'adesione timida ai progetti del CCF da parte della comunità fotografica nazionale, su cui potrebbe aver pesato la connotazione politica affibbiata al Centro per via delle posizioni del suo fondatore (CCF, *I gruppi di studio per la cultura nella fotografia*, in "Fotorivista", XXXII, n. 6, giugno 1957, p. 189).

<sup>71</sup> Interessanti sono inoltre i suoi esperimenti pedagogici avviati in classe in quegli stessi anni, che sembrano accogliere le proposte avanzate da Zavattini nell'introduzione ai *Fotodocumentari di Cinema Nuovo*: convinto delle possibilità narrative della fotografia, Alvaro Valentini fece infatti sperimentare ai propri allievi l'uso della macchina fotografica per la trasposizione in prosa di liriche italiane e straniere (A. VALENTINI, *Fotografia, pedagogia e cultura*, in "Fotografia", VIII, n. 6, novembre-dicembre 1955, p. 11 riproposto, sostanzialmente identico, in A. VALENTINI, *Fotografia, pedagogia e cultura*, in "Rivista fotografica italiana", XLV, n. 1, gennaio 1956, pp. 23-24). Ad Alvaro Valentini spetta infatti la progettazione di una collana di libri fotografici per la scuola media, necessaria per educare i ragazzi a una modalità di lettura "che, mentre viene dai più considerata superficiale, è invece tipica del nostro tempo che ama letture simultanee" (Documento dattiloscritto di A. Valentini, senza data, Archivio CRAF, Fondo Croceni).

<sup>72</sup> A. VALENTINI, *Fotografia lirica e fotografia narrativa*, in "Ferrania", IX, n. 7, luglio 1955, p. 14.

<sup>73</sup> G. B., W. Ronis – P. Mac Orlan. *Belville et Mènilmontant*, in "Ferrania", IX, n. 2, febbraio 1955, p. 32.

<sup>74</sup> E. CROCI, *Bibliografia*. Recensione a *Belville et Mènilmontant* di W. Ronis- P. Mac Orlan, in "Fotografia", VIII, n. 1, gennaio-febbraio 1955, pp. 42-43.

<sup>75</sup> A. VALENTINI, *Fotografia e letteratura*, in "Fotografia", VIII, n. 4, luglio-agosto 1955, pp. 14-15.

esempi del fotogiornalismo statunitense. Così, quanto a pubblicazioni d'oltreoceano, Valentini più volte nei suoi articoli ha citato *Naked Hollywood* di Weegee e Mel Harris, pubblicato a New York nel 1953, e *12 million black voices* di Richard Wright edito nel 1941 con fotografie tratte dall'archivio della *Farm Security Administration*<sup>76</sup>, considerato dal critico come il libro a partire dal quale la fotografia americana ha sempre più approfondito quell'esigenza "di verità documentaria da far vibrare con gli accenti umani più intensi"<sup>77</sup>, ritrovabile poi nelle sequenze fotografiche pubblicate su "Life", come *Spanish village* (n. 12, 1951) e *My daughter Juanita* (n. 10, 1953) di Eugene Smith o *I see my love* di Leonard Mc Combe (n. 6, 1951)<sup>78</sup>.

In linea dunque con l'esigenza di un maggior approfondimento critico espresso dal programma del centro e sentito come impellente in un momento storico in cui l'immagine fotografica stava acquisendo una importanza fondamentale in ogni campo della cultura, Valentini, in un articolo del febbraio 1956, avanza un primo tentativo di storicizzazione della fotografia narrativa in Italia, ponendo il suo inizio nel 1943 [*sic*] con la pubblicazione di *Americana* di Elio Vittorini, volume che servì da stimolo a una nuova generazione di fotografi, certamente a conoscenza dei modelli statunitensi e, su tutti, del già citato *12 million black voices*<sup>79</sup>. Gli esperimenti di Crocenzi su "Il Politecnico" di Vittorini, la sua illustrazione di *Conversazione in Sicilia* nel 1953, e le prove che ancora il fotografo marchigiano stava offrendo nel 1956 sulle pagine de "Il caffè" di Giambattista Vicari, rivelavano d'altra parte la centralità assoluta, nel panorama fotografico-narrativo italiano, di Luigi Crocenzi, il quale aveva il merito, per Valentini, di aver impostato una sintassi narrativa efficace per l'abolizione di ogni accento illustrativo in fotografia<sup>80</sup>. Sulla via di Crocenzi, Valentini pone poi i fotodocumentaristi di "Cinema Nuovo", da Carlo Cisventi a Gaby Lalonde a Enzo Sellerio, e i fotografi facenti capo alla rivista "Montaggio" come Paolo di Paolo e Paola Caracciolo, nomi che difficilmente compariranno nelle storicizzazioni successive avanzate dalla critica fotografica a partire dalla fine del decennio.

L'associazione narrazione-fotografia ovvero l'idea che un racconto possa svolgersi per il tramite del linguaggio iconico, non mancò di suscitare numerose riflessioni sulla equivalenza tra medium fotografico e medium verbale in una sequenza narrativa. Se è vero che il linguaggio

---

<sup>76</sup> Il volume americano è ancora citato da Crocenzi in una lettera a Italo Zannier dell'aprile del 1959 in cui il fotografo e critico fermano racconta degli inizi del sodalizio culturale con Valentini, Brunamontini, Feriozzi, Danielli e Dania, che dal 1946 si riunivano per studiare libri e intere collezioni di riviste, quali ad esempio "Life" e "Tempo". Tra le attività da loro promosse ci fu ancora l'organizzazione di proiezioni pubbliche di immagini fotografiche tratte da libri e giornali opportunamente montate. In queste occasioni vennero infatti presentate le immagini asiatiche di Henri Cartier-Bresson oltre a quelle tratte da *12 million black voices* (Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 24/4/1959, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>77</sup> A. VALENTINI, *Fotografia lirica e fotografia narrativa*, cit., p. 14.

<sup>78</sup> Non vengono mai citati invece i volumi che poco più di un decennio prima sono stati fondamentali per Elio Vittorini, per cui cfr. p. 34 nota. n. 11.

<sup>79</sup> A. VALENTINI, *I fotografi narratori italiani*, in "Ferrania", X, n. 2, febbraio 1956, p. 12.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

fotografico stava tentando di “trovare, come lo stile scritto, i suoi passaggi da immagine a immagine, le sue dimostrazioni, i suoi sviluppi, le sue sintesi”, ogni singola immagine sembrava rivelare quel “bisogno irrefrenabile di distendersi, di traboccare, di lievitare in un racconto ben più ampio che non la lirica conchiusa nel fotogramma unico<sup>81</sup>”. Citando Maximilien Vox, per cui “*le photos sont des mots pour faire des phrases qui constitueront des livres*”<sup>82</sup> secondo quanto l’autore francese aveva affermato in un articolo del maggio 1955 apparso su “Photomonde”, Alvaro Valentini sosterrà che le fotografie “sono parole piene che attendono di inserirsi in un discorso<sup>83</sup>”. Non diversamente infatti recita la nota n. 2 diffusa dal Centro per la Cultura nella fotografia, pubblicata nel marzo 1956 su “Ferrania” e su “Fotorivista”, in cui, citando Pudovkin, si incita a considerare la fotografia alla stregua tanto della inquadratura nel film, quanto della “parola da articolare e comporre nella pagina”, perché si giunga alla nascita di una vera e propria letteratura per immagini fotografiche<sup>84</sup>.

Contro una tale opinione, ribadita ancora da Giuseppe Brunamontini, tra i fondatori del Centro, in un articolo dal titolo *La fotografia è parola nel linguaggio fotografico*<sup>85</sup>, si muoveva invece Guido Bezzola, direttore responsabile di “Ferrania”, per cui l’equiparazione dell’immagine a un termine di vocabolario risultava fuorviante, in quanto parola e fotografia sottostanno a strutture linguistiche differenti che “possono utilmente integrarsi a vicenda, ma [che] non sono omogenee, e non reggono all’applicazione di uguali metodi di indagine<sup>86</sup>”. Bezzola sfidava dunque la retorica invalsa dell’equiparazione tra parola e immagine fotografica, ricordando ai lettori della sua rivista la specificità del medium fotografico rispetto a quello linguistico: un fatto di cui d’altra parte erano consapevoli anche i collaboratori del Centro che più si erano soffermati sulle coincidenze tra parola e immagine, il cui merito fu comunque quello di tentare di indicare le più idonee modalità di

<sup>81</sup> A. VALENTINI, *Fotografia lirica e fotografia narrativa*, cit., p. 14.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> CCF, *Nota n. 2*, in “Ferrania”, X, n. 3, marzo 1956, p. 23; CCF, *Nota n. 2*, in “Fotorivista”, XXXI, n. 3, marzo 1956, pp. 83-84. Nonostante i ripetuti riferimenti al cinema, più volte comunque si riscontra la necessità di distinguere i meccanismi di associazione delle immagini fotografiche dai meccanismi che presiedono alla concatenazione delle sequenze filmiche, con i primi aventi il vantaggio di non dover sottostare a formati standard di presentazione e col beneficio aggiuntivo di poter puntare sulla compresenza di più immagini. “Sulla pagina le fotografie vengono una «di seguito» all’altra, e non una dopo l’altra, ossia l’una dopo che è scomparsa l’altra, come nel cinema”, scriveva Giuseppe Brunamontini nel 1957 (G. BRUNAMONTINI, *Discussione sul linguaggio fotografico. Tecnica narrativa del linguaggio fotografico*, in “Ferrania”, XI, n. 6, giugno 1957, p. 8). Non diversamente Ando Gilardi e Franco De Poli scrivevano nel novembre 1956 che la “arte fotografica è per sua stessa esigenza storica arte narrativa” ma in senso diverso dalla narrazione cinematografica in quanto, diversamente dal cinema, spazio e tempo in fotografia “acquistano un valore totalmente soggettivo” non dovendo sottostare a formati e a tempi imposti dal succedersi delle immagini (A. GILARDI- F. DE POLI, *Fotografia e narrazione*, in “Diorama”, VI, n. 11, novembre-dicembre 1956, pp. 4-5). Sulle differenze tra sequenza fotografica e sequenza cinematografica vedi anche P. RACANICCHI, *Fotografia narrativa*, in “Photo Magazin”, IV, n. 1, gennaio 1959, p. 38.

<sup>85</sup> G. BRUNAMONTINI, *La fotografia è parola nel linguaggio fotografico*, in “Ferrania”, X, n. 10, ottobre 1956, pp. 14-15.

<sup>86</sup> G. BEZZOLA, *Osservazioni su alcune tendenze del linguaggio dell’immagine*, in “Ferrania”, X, n. 12, dicembre 1956, p. 50.

integrazione tra i due medium, proponendosi come punto di riferimento teorico e metodologico senza con questo mai giungere a una coerente e univoca sistematizzazione<sup>87</sup>. Del resto, progressivamente diradano, sulle varie riviste specializzate, le argomentazioni del CCF intorno al linguaggio fotografico, il cui lascito rimase quello di aver catalizzato l'attenzione su problematiche che fino a quel momento non erano state tenute nella giusta considerazione dalla critica fotografica del tempo.

La differenza tra struttura linguistica verbale e struttura linguistica fotografica era infatti il presupposto teorico necessario per alcune considerazioni, quali quelle avanzate da Giuseppe Brunamontini che, a partire dalle teorie dello psicologo Edward Titchener in base a cui il linguaggio parlato è stato elaborato per indicare più che per descrivere, definiva la funzione della parola scritta nell'associazione con l'immagine fotografica. Per il critico del CCF, il testo sarebbe dovuto servire per indicare “date, nomi, proprietà, legami di parentela, ecc.” o per riportare i dialoghi delle parole ritratte, sull'esempio già sperimentato dai fotoromanzi<sup>88</sup>. C'era infatti di fondo la consapevolezza che

*è dall'unione parola-immagine, dalla quale nasce il legame tra fotografia e cultura, che si deve partire per uno studio approfondito delle possibilità che potrà avere la fotoeditoria; ed è dal chiarimento e dal potenziamento di tale linguaggio che si potrà renderne efficace e cosciente l'uso quale strumento di cultura*<sup>89</sup>.

Per Gaetano Strazzulla, che lamentava una generale incomprensione del linguaggio fotografico dovuta a una ancora inefficiente educazione all'immagine e alla sua sintassi, il fatto che la fotografia sentisse il bisogno di esprimersi appoggiandosi alla didascalia, testimoniava invece la difficile strada verso l'autonomia semantica del medium fotografico. “La didascalia è pur sempre un gelido commento letterario”, rifletteva dalle pagine di “Fotografia” nel 1957, concludendo che “la fotografia deve necessariamente parlare da sola, senz'alcun intervento estraneo<sup>90</sup>”. D'altra parte, sempre dalle file del CCF, anche Mario Ortolani, che con Luigi Crocenzi discuteva da tempo sul rapporto testo-immagine, giungeva a conclusioni non lontane da quelle di Strazzulla: incerto sull'effettivo esito di quel “contrappunto”<sup>91</sup> ricercato da Crocenzi nel lavoro per *Conversazione in*

---

<sup>87</sup> Si notino ad es. i numerosi articoli in cui si offrono indicazioni sulla tecnica del nuovo linguaggio, per cui cfr., ad es., G. BRUNAMONTINI, *Discussione sul linguaggio fotografico. Tecnica narrativa del linguaggio fotografico* in “Ferrania”, XI, n. 6, giugno 1957, p. 8.

<sup>88</sup> G. BRUNAMONTINI, *L'uso della parola scritta nel linguaggio fotografico*, in “Fotografia”, X, n. 1, gennaio 1957, p. 12.

<sup>89</sup> G. BRUNAMONTINI, *Scrittura senza alfabeti*, in “Fotorivista”, XXXI, n. 6, giugno 1956, p. 163.

<sup>90</sup> G. STRAZZULLA, *Immagine, parola e realtà*, in “Fotografia”, X, n. 12, dicembre 1957, p. 9.

<sup>91</sup> Sul contrappunto si sofferma anche Alvaro Valentini quando scrive, a proposito della relazione tra fotografia e letteratura: “la storia di un determinato periodo, il colore di un ambiente, il tono di un racconto, l'intensità di una lirica avranno nella fotografia qualcosa che, più che al commento, assomiglierà al contrappunto. Reinventando col suo linguaggio una poesia, confessando una commozione provata di fronte a una novella, il fotografo dimostrerà la sua

Sicilia, Ortolani sosteneva la necessità di svincolare la sequenza fotografica da una possibile prossimità al testo scritto. Scriveva infatti

*Crocenzi dice «contrappunto»; e io ribatto: il testo, o è pura didascalia della fotografia [...] o la fotografia è succube del testo, e allora non è più sul piano dell'arte*<sup>92</sup>.

Anticipando dunque la struttura assunta dalla maggior parte dei fotolibri pubblicati in Italia dagli anni a seguire, per Ortolani un volume fotografico avrebbe dovuto presentare solamente un testo introduttivo, che non impone formule e binari al fotografo: “diciamolo pure senza infingimenti: non crediamo alla perfetta armonia della poesia con l'immagine, per l'ovvia ragione, che se la fotografia vuole essere arte, questo non potrà mai avvenire che nella suprema condizione della libertà<sup>93</sup>”.

Non c'è traccia invece, negli scritti del periodo, della ricezione di teorizzazioni estere sull'argomento, quale quella avanzata negli stessi anni in America da Nancy Newhall che, in maniera più sistematica, rifletteva sull'individuazione di nuove forme di interazione tra i due medium capaci di superare l'obsolescenza verbale a favore di un uso fotografico e totalmente sperimentale della parola<sup>94</sup>. Nel suo *The caption: the mutual relation of words/photographs* pubblicato su “Aperture” nel 1952, Nancy Newhall parte infatti da presupposti non distanti da quelli individuati dalla critica italiana della metà degli anni Cinquanta -quali, ad esempio, il riconoscimento della nascita di una letteratura per immagini e la necessità di una imminente alfabetizzazione- per giungere però a una caratterizzazione più chiara della didascalia in particolare e della relazione tra testo e immagine in generale. Alla base della sua teoria vi è la preliminare distinzione tra titolo, che serve a specificare chi ha scattato la fotografia, dove, quando e che cosa essa rappresenta; testo, inteso come argomentazione verbale completa e indipendente, non necessariamente prossimo all'immagine fotografica; e didascalia, esempio della nuova forma di scrittura per immagini, costituita da poche righe per aggiungere qualcosa “*to our understanding of the image*” influenzando “*what we think of it*”<sup>95</sup>. Se dunque la forma più innovativa di scrittura per immagini risiedeva, per Newhall, nella “*additive caption*”, ovvero quella forma didascalica basata sul principio di indipendenza e interdipendenza dei due medium in cui l'informazione non è basata sulle parole né sull'immagine fotografica, quanto sulla loro imprescindibile concatenazione, le teorie espresse dalla critica

---

adesione al testo, rivelando *col suo modo di esprimersi* quello che ha saputo sentirvi, quello che ha liberamente immaginato dietro le parole” (A. VALENTINI, *Fotografia e letteratura*, cit., p. 14).

<sup>92</sup> M. ORTOLANI, *Cultura nella fotografia*, in “Ferrania”, X, n. 3, marzo 1956, p. 29. Ripubblicato in M. ORTOLANI, *Cultura nella fotografia*, in “Fotorivista”, XXXI, n. 5, maggio 1956, pp. 208-209.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> N. NEWHALL, *The caption*, cit., pp. 66-79.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 67. Per Nancy Newhall, l'esigenza di associare all'immagine una didascalia nasce, del resto, all'interno della fotografia documentaria.

americana trovavano oltreoceano anche un pionieristico campo di applicazione, a partire, per citare gli esempi riportati dalla Newhall, da *Times in New England* pubblicato a New York nel 1950 con fotografie di Paul Strand e testi di Nancy Newhall; fino a *Summer's children* di Barbara Morgan edito nel 1951, per concludere con *The inhabitants* di Wright Morris del 1946 e *Land of the free* di Archibald MacLeish e Dorothea Lange, del 1938, che “*employs the additive principle so that the reader seems to hear the thoughts of the people in in the portraits*”<sup>96</sup>.

Benché in Italia un tentativo di concatenazione tra immagini fotografiche e testi sia stato tentato con la pubblicazione nel 1955 di *Un paese* in cui le didascalie zavattiniane, redatte dopo una serie di interviste tra il popolo luzzarese, riportano i pensieri e le confessioni delle figure ritratte da Paul Strand in una formula, come accennato, già sperimentata negli Stati Uniti in volumi quali ad esempio *Land of the free* e *An American Exodus*<sup>97</sup>, il fotolibro edito da Einaudi, che oggi viene considerato come un *unicum* nell’ambito della editoria fotografica nazionale per aver tentato una scrittura fotografica in cui il significato dell’opera fosse dato dall’interrelazione tra testo e immagine<sup>98</sup>, non ricevette nell’immediato un’accoglienza favorevole, criticato da più parti per la mancata coerenza tra la prosa analitica, dialettale e cronachistica di Zavattini e la sintetica monumentalità della fotografia di Paul Strand<sup>99</sup>.

Ma *Un paese* di Strand e Zavattini apriva nella cultura fotografica italiana spiragli di riflessione in direzione di un’altra questione legata imprescindibilmente alla complessità del prodotto fotolibro, ovvero quella dell’autorialità, specie in considerazione di una tipologia editoriale che andava intrecciando il lavoro di uno scrittore con quello di un fotografo. Del resto, era ancora calda la questione sul mancato riconoscimento di Luigi Crocenzi come autore delle immagini fotografiche pubblicate nella settima edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, andata in stampa per i tipi Bompiani nel dicembre 1953. Dal canto suo, Vittorini ribadiva infatti di aver operato come un regista cinematografico che guida il fotografo nella scelta dei temi e delle cose da fotografare, assicurandosi in tal modo la “passività” dell’operatore per non correre il rischio di trovarsi “il libro ingombrato da

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 78.

<sup>97</sup> I due fotolibri furono citati da Piero Racanicchi in un articolo dedicato a Dorothea Lange del 1959, in cui si specificava come *American Exodus*, il fotolibro realizzato in collaborazione con il marito e sociologo P.S. Taylor, “fu ritenuto, insieme a quello del Mac Leish, uno dei migliori esempi di «close relation between the image and the word by printing»” (P. RACANICCHI, *Dorothea Lange*, in “Ferrania”, XIII, n. 5, maggio 1959, p. 6).

<sup>98</sup> Per Antonella Russo “dopo l’opera di Zavattini e Strand, non ci furono altre occasioni per approfondire le ricerche su una nuova scrittura fotografica, su una prosa di sostegno alle immagini [...] A partire dalla fine degli anni Cinquanta vennero pubblicati moltissimi volumi fotografici che non recavano traccia di quella nozione di scrittura con e per immagini che aveva connotato il primo fotolibro italiano” (A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 160-162). Non diversamente sostiene Marina Spunta in M. SPUNTA, *Il fotolibro “padano” come “ponte tra due linguaggi”*, in U. MUSARRA-SCHRÖDER- F. MUSARRA (a cura di), *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Firenze, 2014, pp. 191- 202).

<sup>99</sup> Si legga, ad es., A. VALENTINI, *Zavattini, Strand e “Un paese”*, in “Fotografia”, VIII, n. 6, novembre-dicembre 1955, p. 13.



una «interpretazione» altrui<sup>100</sup>. A ciò Luigi Crocenzi rispondeva sottolineando di aver operato secondo il suo stile e il suo sentire, esclusivamente “mosso dal «messaggio» del libro”, e ribadiva tutta la distanza insita tra un operatore fotografico di scena e la fotografia poetica, chiamando in causa l’assioma bressoniano per cui la fotografia, in quanto “rivelazione simultanea, in una frazione di secondo, sia del significato di un fatto, sia della disposizione rigorosa delle forme percepite visivamente che esprimono tale fatto”, non può che essere intimamente connessa alla visione del fotografo<sup>101</sup>.

Della mancata “unità di ispirazione” di *Un paese*, invece, Valentini accusava tra le pagine di “Ferrania” innanzitutto Paul Strand, un fotografo già troppo celebre perché potesse rassegnarsi a subire la personalità di Zavattini come unico regista del volume: per il critico infatti “uno dei due doveva lasciare all’altro il compito di regista, la responsabilità di autore”, in quanto “anche in un fotolibro il regista e l’autore debbano esserci”<sup>102</sup>. Nell’articolo *L’autore del fotolibro* apparso nel dicembre del 1955 si riportano dunque i termini di una polemica sul tema sorta durante la presentazione, nella sede romana della casa editrice Einaudi, della collana «Italia mia», in cui venne ribadito da Giulio Einaudi e Cesare Zavattini che i vari fotolibri della serie avrebbero avuto un unico autore-regista, il quale sarebbe stato o un uomo di cinema o uno scrittore, in una concezione profondamente viziata da un approccio al fotolibro fortemente dipendente dai codici operativi propri della cinematografia. Sebbene Valentini si chieda se sia giusto che un regista diriga un fotografo per la realizzazione di un fotolibro come dirigerebbe un operatore cinematografico, in conclusione egli, fautore incallito della narrazione fotografica, sosterrà la parte di chi ritiene che debba essere lo scrittore a dirigere le danze di un fotolibro in quanto unico “capace di dare alle fotografie il valore di parole figurate”. La polemica verrà dunque risolta dal critico all’interno di una questione che tende ad affidare un peso maggiore alla parola scritta sulla fotografia, rispecchiando la visione ancora pienamente logocentrica di parte della nostra cultura fotografica più avanzata.

Affermando in tono perentorio che “nel fotolibro il rapporto poesia-fotografia dovrebbe risolversi a vantaggio della prima” in quanto in essa è “l’unità di questo genere nuovo e provvisorio”, Valentini prospettava già gli sviluppi incerti di questo nuovo e innovativo prodotto editoriale, che proprio per “il suo instabile linguaggio” di contaminazione tra due medium forse inconciliabili, è “destinato a sparire per lasciare il posto al «racconto fotografico»”, ovvero una forma espressiva in cui è la fotografia ad assorbire, distruggendo in sé, il testo poetico<sup>103</sup>. Per Valentini dunque

---

<sup>100</sup> E. VITTORINI, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in “Cinema Nuovo. Rassegna quindicinale di cultura”, III, n. 33, 15 aprile 1954, p. 201.

<sup>101</sup> DIACONUS, *Tra scrittore ed editore il fotografo non gode*, in “Corriere fotografico”, LI, n. 18, marzo 1954, p. 57.

<sup>102</sup> A. VALENTINI, *L'autore del fotolibro*, in “Ferrania”, IX, n. 12, dicembre 1955, p. 33.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

l'integrazione e la contaminazione tra due medium sperimentata da Zavattini, che faceva di *Un paese*, nonostante i forti limiti denunciati, uno dei tentativi più seri e impegnativi di fotolibro in Europa<sup>104</sup>, era destinata a soccombere a favore di una struttura fotonarrativa basata invece sull'assoluta autonomia semantica dell'immagine fotografica rispetto alla parola scritta.

---

<sup>104</sup> Ivi, p. 30.

L'interesse nei confronti delle possibilità del linguaggio fotografico all'interno dei canali della fotoeditoria, elencato come uno dei quattro scopi principali già nella prima nota del Centro pubblicata su "Fotorivista" nel 1956<sup>105</sup>, produsse dalla seconda metà degli anni Cinquanta una serie di interessanti iniziative che si protrassero ancora nel decennio successivo, a partire dalla progettazione del convegno *L'immagine nella vita dell'uomo moderno*, evento importante per la quantità di attività che sarebbero a esso state correlate, la cui progettazione coinvolse Luigi Crocenzi e i vari esponenti del Centro sin dalla metà del 1955. Dalle riunioni del Comitato organizzatore dell'evento, previsto per l'agosto del 1956 presso San Ginesio, emerge infatti la necessità di indirizzare la giornata di studi sugli "aspetti e problemi della diffusione della fotoeditoria nella vita moderna", secondo quanto si legge sia nei comunicati ufficiali del CCF<sup>106</sup> che nelle carte di archivio del Fondo Crocenzi depositate presso il CRAF di Spilimbergo. Nonostante manchino i riscontri dell'effettiva realizzazione di questo convegno nelle forme ora descritte<sup>107</sup>, è comunque interessante prendere in considerazione quanto discusso intorno all'evento, che avrebbe ancora dovuto ospitare "la mostra di H. C. Bresson 'la guerra e l'uomo', mostre retrospettive dei grandi settimanali (20 anni di Life), a loro spese: tema fotorep. [sic] e storia umana; proiezioni retrospettive (cineteca italiana) discussioni popolari tra "tecnici" e pubblico sugli argomenti trattati (documentate da cinema teatro tv)<sup>108</sup>".

Ma soprattutto l'evento sarebbe stato l'occasione per indire il Premio al migliore fotoreportage dell'anno e al migliore fotolibro dell'anno, per i volumi pubblicati tra il giugno 1955 e il giugno 1956. Significativa dunque la volontà di Crocenzi di allineare l'Italia e il Centro per la Cultura nella Fotografia alle esperienze europee più avanzate in ambito fotoeditoriale se si pensa che proprio nel 1955 Albert Plécy, presidente in Francia dell'associazione fotografica "Gens d'Images", importante interlocutore per il CCF<sup>109</sup>, aveva indetto i prestigiosi premi Niépce e Nadar, rispettivamente dedicati all'opera del migliore fotografo residente in Francia e al migliore fotolibro pubblicato nella nazione francese nel corso dell'anno. I cosiddetti Premi San Ginesio progettati dal CCF non furono in effetti

---

<sup>105</sup> CCF, *Nota n. 1*, cit., p. 82.

<sup>106</sup> S. n., *Notizie dal Centro per la Cultura nella Fotografia*, in "Diorama", V, n. 5/6, settembre-dicembre 1955, p. 46.

<sup>107</sup> L'unico accenno a "un congresso culturale a San Ginesio" datato però al 1955 e senza ulteriori specificazioni è nella lettera che Luigi Crocenzi invia a Italo Zannier nell'aprile 1959 in cui riassume l'attività del CCF (Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 24/4/1959, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>108</sup> Documento dattiloscritto, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>109</sup> A. PLÉCY, *Il linguaggio dell'immagine*, in "Ferrania", XII, n. 5, maggio 1958, p. 36. Albert Plécy sarà l'autore nel 1962 del volume *Grammaire élémentaire de l'image* edito a Parigi dall'editore Estienne, più volte ricordato dai membri del CCF.

mai banditi, benché in una lettera del 12 novembre 1955 a un non meglio specificato direttore di una rivista Crocenzi sembri assicurare sui fondi per il loro finanziamento<sup>110</sup>. Si sarebbe dovuto attendere ancora circa un decennio perché anche nel nostro paese si istituissero i Premi Niépce e Nadar italiani, accompagnati, tra il 1964 e il 1968, anche dal premio Centro per la Cultura nella Fotografia destinato al miglior menabò dell'anno<sup>111</sup>.

Se dunque, nelle intenzioni degli organizzatori, il Convegno di San Ginesio avrebbe dovuto, a quasi due anni dalla fondazione del centro marchigiano, fare un punto sugli studi e sulle ricerche teoriche nei vari ambiti di interesse del Centro per la Cultura nella fotografia<sup>112</sup>, nondimeno esso sarebbe stato occasione per evidenziare i risultati raggiunti in quella che viene definita la fase sperimentale dei programmi del Centro<sup>113</sup>, successiva e collaterale a quella di ricerca e studio critico avviata con le varie sezioni di studio. Il CCF, infatti, aveva approntato anche “un programma di realizzazioni editoriali” che avrebbe dovuto comprendere, oltre a esperimenti di fotografia e poesia, anche “libri di fotoracconti”<sup>114</sup> e fotolibri “su alcuni movimenti popolari della nostra Italia” come su “avvenimenti storici degli ultimi trenta anni”, oltre a una “collana di libri fotodocumentari dal titolo *Poesia degli uomini*” che avrebbe dovuto riguardare la vita dell'uomo comune<sup>115</sup>, secondo quel necessario confronto con la realtà umana da più parti invocato.

I riferimenti alle poetiche zavattinae erano d'altra parte scopertamente enunciati, come testimonia lo stesso Giancarlo Silveti che apre un suo articolo del 1956 con le parole pronunciate dal luzzarese al congresso di Perugia del 1949, evidenziando come, non diversamente dall'ambito cinematografico, anche la fotografia non aveva, fino ad allora, “collaborato alla conoscenza dell'uomo”<sup>116</sup>. Nell'ottica di un programma multidisciplinare quale quello del Centro per la Cultura nella Fotografia, Zavattini fu infatti, sin dal 1955, a più riprese coinvolto nelle iniziative dell'associazione, come testimoniato dallo scambio epistolare con Crocenzi, intensificatosi poi nel 1957 in occasione della progettazione di quella che sarebbe dovuta diventare la mostra *Un giorno*

---

<sup>110</sup> Lettera di L. Crocenzi e G. Silveti al Direttore, 12/11/1955, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>111</sup> Per i Premi Niépce e Nadar italiani, e per il premio Centro per la Cultura nella Fotografia rimando al penultimo paragrafo di questo capitolo.

<sup>112</sup> In un foglio dattiloscritto non datato ma risalente con ogni probabilità al 1955 vengono elencati da Crocenzi le possibili relazioni, alcune delle quali verranno pubblicate, tra il 1956 e il 1957, su “Ferrania” e “Fotografia”, senza alcun accenno al convegno di San Ginesio (Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, *Cultura e fotografia*, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>113</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, *Cultura e fotografia*, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>114</sup> In una lettera a Zavattini del 4 febbraio 1956 si annota di una proposta fatta all'editore Bestetti “di fare un libro con quattro racconti fotografici sulla formula di “Paisà”, quattro storie di persone italiane d'oggi scritte e sceneggiate (come per un film) da quattro bravi scrittori e realizzate da fotografi di nome (anche Lattuada che secondo noi resta il miglior fotografo italiano)”. Lettera del CCF a C. Zavattini, 4/2/1956, Epistolario, Cartella Cesare Zavattini, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>115</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, *Cultura e fotografia*, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>116</sup> G. SILVETTI, *Fotografia linguaggio visivo al servizio dell'uomo moderno*, in “Fotografia”, IX, n. 4, aprile 1956, p. 11.

*degli italiani*, di cui sembra si ipotizzasse anche la realizzazione di un fotolibro<sup>117</sup>. A tale scopo l'idea zavattiniana del lancio di un "concorso nazionale fotografico" trovò l'entusiasmo del CCF che nel febbraio del 1956 si dichiarava pronto a realizzarla<sup>118</sup>; a un anno di distanza poi si chiedeva a Zavattini di "fornire la idea, il tema o il soggetto della mostra" che nelle intenzioni di Crocenzi e del CCF sarebbe dovuta essere "preparata quasi come un film con un tema, un soggetto, una suddivisione di argomenti (quasi una sceneggiatura) e il montaggio finale delle immagini e delle sequenze"<sup>119</sup>. Le indicazioni per il concorso che Zavattini darà in due diverse occasioni, prima nel settembre del 1957 e poi nel gennaio 1958 nel suo *Discorso agli italiani fotografi*<sup>120</sup>, invitavano a trarre dalla realtà quotidiana quei temi che meglio avrebbero mostrato le abitudini della gente, fornendo ancora ai lettori spunti e idee tratte dai soggetti scritti per il suo film, mai realizzato, "Italia mia"<sup>121</sup>. Nonostante il progetto avesse suscitato all'epoca anche l'interesse di Steichen<sup>122</sup> e fosse stato più volte citato negli anni come uno dei più interessanti esperimenti del CCF, la mostra, programmata per l'autunno 1960, non fu mai allestita.

Ma sarà comunque in riferimento alla progettazione di una collana di fotolibri, "Storie italiane", anch'essa rimasta solo a un livello progettuale, che si possono definire più chiaramente le idee di Crocenzi riguardo al fotolibro e alla fotoeditoria in generale.

Convinto assertore di una fotoeditoria intesa come strumento di "democratizzazione e universalizzazione della cultura"<sup>123</sup>, la fiducia in una prossima e quanto mai necessaria alfabetizzazione visiva passava dunque attraverso la promozione di una editoria fotografica che se nel fotolibro poneva uno dei più importanti traguardi per la nascita di una vera e propria letteratura fotografica, certo non misconosceva il ruolo di sensibilizzazione propedeutica svolto non soltanto dal cinema e dai rotocalchi, quanto dai fotoromanzi e dalla cosiddetta narrativa popolare. Prodotti di una sub-cultura da superare in vista di edizioni fotografiche concettualmente e formalmente più raffinate, i fumetti e i fotoromanzi erano comunque un esempio editoriale e culturale importante data la loro ampia diffusione e il favore che avevano presso i loro lettori. Il fatto che i fotoromanzi avessero

---

<sup>117</sup> Documento dattiloscritto, *Indicazioni per chi voglia partecipare alla Mostra e fotolibro IL GIORNO DEGLI ITALIANI*, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>118</sup> Lettera di L. Crocenzi a C. Zavattini, 4/2/1956, Epistolario, Cartella Cesare Zavattini, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>119</sup> Lettera di L. Crocenzi a C. Zavattini, 15/2/1957, Epistolario, Cartella Cesare Zavattini, Archivio CRAF Fondo Crocenzi.

<sup>120</sup> Ora anche in C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico*, cit., pp. 63-64.

<sup>121</sup> Documento dattiloscritto "*Un giorno dell'italiano*". *Idee e spunti narrativi di Cesare Zavattini (tratti dai suoi soggetti "Italia mia") per mostre e pubblicazioni che saranno realizzate dai fotografi italiani del CCF*, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi. All'interno della corrispondenza tra Zavattini e Crocenzi si trova anche un quaderno dattiloscritto *Documentazione per la realizzazione del film "Italia mia"* di Cesare Zavattini, commentato da Gian Carlo Celli e Gaetano Strazzulla tra il 1956 e il 1957.

<sup>122</sup> Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 24/4/1959, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>123</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, *Cultura e fotografia*, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

raggiunto un pubblico enorme che nessuna forma di stampa era stata capace di ottenere prima, con tirature che oscillavano tra le 200000 e il milione di copie, rendeva il fotoromanzo più influente dello stesso cinema e un tale fenomeno culturale non andava certamente sottovalutato in vista della progettazione di volumi fotografici capaci di propagare una rinnovata concezione di arte popolare<sup>124</sup>.

Nell'ottica dichiarata di "lanciare presso il grande pubblico la nuova formula di fotolibro popolare"<sup>125</sup>, Crocenzi prospetta per il libro fotografico l'adozione di "una forma altrettanto semplice e chiara" quale quella dei fumetti e del fotoromanzo, benché depurata dagli elementi sdolcinati e resa più complessa nella costruzione narrativa e psicologica dei personaggi<sup>126</sup>, le cui storie avrebbero comunque dovuto rispecchiare "i sentimenti più umani, vasti e popolari, come il sentimento della giustizia, dell'amore, della famiglia, del diritto alla vita e alla libertà, con assoluta sincerità, con fantasia e con poesia"<sup>127</sup>.

Rivolto a un possibile editore, la proposta che infatti Crocenzi avanzava nel 1957 è altamente significativa delle prospettive che al tempo sembravano dischiudersi intorno alle potenzialità socioculturali del fotolibro, tipologia editoriale che in Italia alla metà degli anni Cinquanta risulta comunque essere più discussa che effettivamente realizzata. In vista di una diffusione popolare del libro fotografico, per Crocenzi e i membri del CCF, esso doveva essere innanzitutto a carattere narrativo, poi "di piccolo formato (proporremmo 14x18 cm)", stampato "senza gli inutili lussi di carta, procedimenti e rilegature soliti nei libri fotografici che erroneamente gli editori associano a formule produttive di lusso (quasi come i libri d'arte, che d'altronde tendono anche essi a popolarizzarsi attraverso nuove formule, per es. Garzanti, Mondadori, ecc.)". Ciò che infatti Crocenzi voleva evitare era la destinazione di tali volumi "a un pubblico solo intellettuale", selezionato anche dagli alti "prezzi di vendita" che, inevitabilmente, chiudevano "in un cerchio limitato un tipo di libro che avrebbe invece, se studiato e realizzato adeguatamente, grandi possibilità di raggiungere il pubblico più vasto e di aprire nuove insperate prospettive commerciali e finanziarie alla editoria italiana"<sup>128</sup>.

La questione degli alti costi di produzione di simili prodotti editoriali andava dunque, per Crocenzi, ammortizzata tramite il raggiungimento di alte tirature che effettivamente l'editoria

---

<sup>124</sup> L. CROCENZI, *Nota sullo stato attuale dei mezzi editoriali di documentazione e narrazione fotografiche*, in "Ferrania", XI, n. 3, marzo 1957, pp. 18-19. L'attenzione che il CCF riservò al fotoromanzo per le ragioni di cui sopra emerge ancora dall'*Inchiesta sul fotoromanzo* promossa da Crocenzi e pubblicata sulle pagine di "Ferrania" (L. CROCENZI, *Inchiesta sul fotoromanzo*, in "Ferrania", XI, n. 2, febbraio 1957, p. 35).

<sup>125</sup> L. CROCENZI, *Storie italiane. Cronache e racconti per immagini fotografiche*, in "Ferrania", XI, n. 3, marzo 1957, p. 18.

<sup>126</sup> L. CROCENZI, *Note e proposte sulla tecnica di una sceneggiatura fotografica*, in "Ferrania", XI, n. 3, marzo 1957, pp. 19-20.

<sup>127</sup> L. CROCENZI, *Storie italiane*, cit., p. 18.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

fotografica non raggiungerà mai. L'approccio programmatico di Crocenzi, oltre a offrire indicazioni sulla tecnica attraverso cui comporre e sceneggiare sulla pagina il racconto fotografico<sup>129</sup> e sulle fasi produttive che un editore doveva necessariamente impostare per la realizzazione del lavoro<sup>130</sup>, prevedeva inoltre piani di distribuzione e di promozione dei fotolibri stessi, i quali dovevano essere venduti a prezzi popolari e distribuiti nelle edicole alla stregua dei fotoromanzi, dei cineromanzi e dei libri "gialli", possibilmente a un ritmo costante di pubblicazione, condizione necessaria per creare un pubblico stabile. L'anticipazione inoltre di parti del fotolibro presso riviste illustrate a grande tiratura avrebbe ancora accresciuto l'aspettativa del pubblico che, per Crocenzi, era già vastissimo e pronto ad accogliere la nuova letteratura per immagini<sup>131</sup>: un'ampiezza di lettori d'altra parte garantita dall'universalità del linguaggio fotografico rispetto alla limitatezza degli idiomi nazionali.

Le domande che Luigi Crocenzi sottoponeva ai lettori di "Ferrania" nelle sue inchieste sul fotoromanzo, sulla fotoattualità e sul fotoreportage pubblicate sul numero di febbraio 1957 intendevano, d'altra parte, indagare tali fenomeni nei loro risvolti socio-culturali<sup>132</sup>, e non a scopi diversi fu progettata l'inchiesta, inviata a diversi editori sin dal 1957, sul "libro illustrato fotograficamente" e sul "fotolibro", termine con cui si identificavano tutti quei volumi in cui le immagini fotografiche oltrepassavano la funzione illustrativa "tradizionalmente affidata a disegni xilografie e anche a fotografie" per sancire l'indipendenza semantica di un linguaggio fotografico giunto a sostituirsi "addirittura al testo scritto"<sup>133</sup>. Nonostante alla fine si disattese nell'intento di pubblicarne i risultati "in riviste culturali e specializzate"<sup>134</sup>, l'inchiesta sul fotolibro è oltremodo significativa dell'impegno profuso dal CCF in direzione del suo riconoscimento culturale affinché anche l'Italia, che comunque aveva già dato prova di alcune importanti sperimentazioni fotolibrarie<sup>135</sup>, si inserisse a pieno titolo nel dibattito estero.

---

<sup>129</sup> L. CROCENZI, *Note e proposte*, cit., 19-20. Per Crocenzi infatti "il fotoracconto esisterà compiutamente" solo "nella pagina", ovvero "quando immagini e parole disposte secondo un ritmo grafico, renderanno lo svolgersi dei fatti" (L. CROCENZI, *Storie italiane*, cit., p. 18).

<sup>130</sup> L. CROCENZI, *Storie italiane*, cit., p. 18.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> L. CROCENZI, *Inchiesta sulla fotoattualità e il fotoreportage*, in "Ferrania", XI, n. 2, febbraio 1957, p. 6; L. CROCENZI, *Inchiesta sul fotoromanzo*, cit., p. 35. Le domande rivolte ai lettori, infatti, miravano alla comprensione delle modalità di ricezione da parte del pubblico dell'immagine fotografica diffusa attraverso la carta stampata. L'intento era indagare come la fotografia venisse percepita, se come illustrazione di un testo letterario o come un linguaggio autonomo capace di sostituire "quasi le parole scritte anche come strumenti di espressioni concettuali". Si interrogava ancora il lettore sul valore di veridicità dato a una immagine fotografica quando inserita in un contesto informativo quale un articolo di giornale e si tentava di esplorare il gusto del pubblico investigando su come i meccanismi seriali accrescano l'aspettativa del lettore. Giuseppe Turrone, a partire dallo schema proposto da Crocenzi nell'inchiesta sul fotoromanzo pubblicata da "Ferrania", approntò un piccolo studio, *Nota sul fotoromanzo*, in cui raccoglieva i risultati di una serie di interviste fatte a delle donne minorenni lavoratrici presso una sartoria, inviato a Crocenzi nel marzo 1957 (Lettera di G. Turrone a L. Crocenzi, 11/3/1957, Epistolario, Cartella Giuseppe Turrone, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>133</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>134</sup> Lettera di L. Crocenzi a un Editore, 2/4/1957, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>135</sup> Tra i fotolibri "particolarmente notevoli e degni di studio preciso per uno sviluppo della produzione editoriale" Crocenzi cita *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini, *Idea di Milano* di Filippo Sacchi e Mario De Biasi, e "in certo

Nel dattiloscritto premesso all'inchiesta, di cui rimane testimonianza presso il Fondo Crocenzi (Archivio CRAF), si fa infatti riferimento a un convegno parigino organizzato nel novembre del 1957 da Albert Plécy sui problemi legati all'edizione di libri fotografici, destinato a editori, stampatori, grafici, fotografi, cineasti. Le questioni sollevate a Parigi in quell'occasione, riportate brevemente da Crocenzi nel suo scritto, attestano come il fotolibro, anche oltralpe, stava cercando una propria identità all'interno delle dinamiche commerciali e distributive del settore editoriale. La prospettiva delle grandi tirature trovava comunque gli editori su posizioni alquanto divisive e tendenzialmente si concordava sul fatto che solo la collaborazione tra un fotografo e un letterato di fama poteva considerarsi come il giusto compromesso affinché un tale prodotto editoriale potesse realmente diffondersi e attuare quella "magnifica rivoluzione letteraria" da più parti auspicata<sup>136</sup>.

*Il problema che interessa così vivamente editori e intellettuali francesi - scriveva Crocenzi - è d'altra parte quotidianamente studiato e discusso e provato in vive esperienze da studiosi scrittori e fotografi e editori ed istituti culturali specializzati in tutte le nazioni civili*<sup>137</sup>.

L'Italia non poteva dunque sottrarsi a questo impegno critico, allineandosi a quanto altre personalità nelle varie nazioni stavano già facendo. Tra queste certamente Edward Steichen, che con la sua *The family of man* aveva offerto un "ottimo esempio di uso delle associazioni di immagini per esprimere concetti ideali e ritmi poetici o drammatici di vita"; ma anche Herman Craeybeckx, il cui *Della utilità di uno studio sulla morfologia del linguaggio fotografico* era stato pubblicato a cura del CCF su "Ferrania" in quello stesso 1957<sup>138</sup>. Crocenzi cita ancora Beaumont Newhall e il suo articolo *La fotografia d'arte in America*, pubblicato sul numero 15 di "Prospetti. Letteratura arte musica" del 1956, mentre per la prima volta compare il nome di Elisabeth McCausland per i suoi studi "molto precisi sul fotolibro sulle possibilità espressive di esso e sulle tecniche a esso collegate"<sup>139</sup>. Il riferimento è qui all'articolo *Photographic Books* pubblicato dalla studiosa a New York nel 1942 in *The complete photographer: a complete guide to amateur and professional photography*, testo citato da Crocenzi anche all'interno di un elenco sui volumi da reperire, databile intorno al 1956-57<sup>140</sup>.

---

senso" *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini con sue fotografie (Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>136</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data [1957?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>137</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data [1957?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>138</sup> H. CRAEYBECKX, *Della utilità di uno studio sulla morfologia del linguaggio fotografico*, in "Ferrania", XI, n. 4, aprile 1957, p. 24.

<sup>139</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data [1957?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>140</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data [1956-1957?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi. Coerentemente con l'impegno critico assunto, il CCF si adoperò infatti nella costituzione di una biblioteca specializzata, facendosi ancora promotore di alcune iniziative davvero innovative per quegli anni quali la costituzione in Italia di un museo dedicato all'immagine- intesa nelle sue declinazioni cinematografiche, fotoeditoriali e televisive - e di una



Le domande che dunque il CCF sottopose agli editori nell'inchiesta sul fotolibro erano volte ad "aprire un dibattito" sull'argomento e "una via di future collaborazioni per la produzione di buoni fotolibri". Ma soprattutto esse miravano a comprendere quanto l'editoria italiana fosse pronta a considerare il fotolibro come mezzo di cultura popolare, ovvero quanto gli editori fossero disposti a rinunciare a una idea di libro fotografico destinato all'esibizione della "bella fotografia" stampata "a tutta pagina" su carte di alta qualità a favore della diffusione di immagini fotografiche impaginate anche "in formati minimi" in fotolibri caratterizzati da un montaggio dinamico e da un ritmo narrativo più vicino ai modelli dei fumetti e dei rotocalchi, lontano dalla serialità antologica descrittiva ed estetizzante di certa editoria che considerava il libro fotografico alla stregua dei libri d'arte.

L'inchiesta sul fotolibro prevedeva, oltre alle domande agli editori, anche alcuni quesiti da rivolgere a psicologi, critici d'arte e sociologi, tutti volti a indagare l'esistenza o meno di meccanismi codificabili di appercezione nella lettura di una sequenza fotografica<sup>141</sup>. Le domande poste contestualmente a scrittori, fotografi, cineasti, esperti grafici vertevano invece sul riconoscimento o meno da parte loro delle potenzialità semantiche di più fotografie accostate: a dispetto di quanti consideravano infatti la lettura di immagini fotografiche come una modalità superficiale e passiva di apprendimento, il CCF mirava ad affermare che quella di un fotolibro era una lettura intellettuale e critica che permetteva al lettore di adoperare la sua cultura, assumendo un ruolo di partecipazione attiva nella decodifica del messaggio fotografico.

Ma l'impegno nei confronti del fotolibro puntava ancora a impostare, come annunciato da programma, una più cosciente critica nei confronti delle realizzazioni già editate: l'idea di pubblicare studi su opere allora considerate di grande importanza, come il più volte citato *12 million black voices* di Richard Wright, *Images à la sauvette* e *D'une Chine à l'autre* di Cartier-Bresson, *Das auge der liebe* di René Groebli o come, per quanto riguarda il contesto italiano, *Occhio quadrato* di Alberto Lattuada si risolse in effetti solo in qualche sporadica recensione<sup>142</sup>.

La fase di ricerca, intesa come preambolo a una sperimentazione editoriale di cui si andavano predisponendo piani di produzione e previsioni tecniche, comprendeva ancora l'organizzazione di convegni sul tema in occasione dei sempre più numerosi eventi espositivi organizzati dal CCF con focus sul racconto per immagini. La seconda edizione della *Mostra di Fotografia Premio internazionale "Porto San Giorgio"* del 1960 (fig. 1), che per la prima volta richiese ai fotografi non "fotografie belle" ma "complessi di fotografie su temi indicati e liberi, quindi discorsi per immagini" in vista del primo premio italiano destinato a racconti fotografici<sup>143</sup>, ospitò, ad esempio, il *Congresso*

---

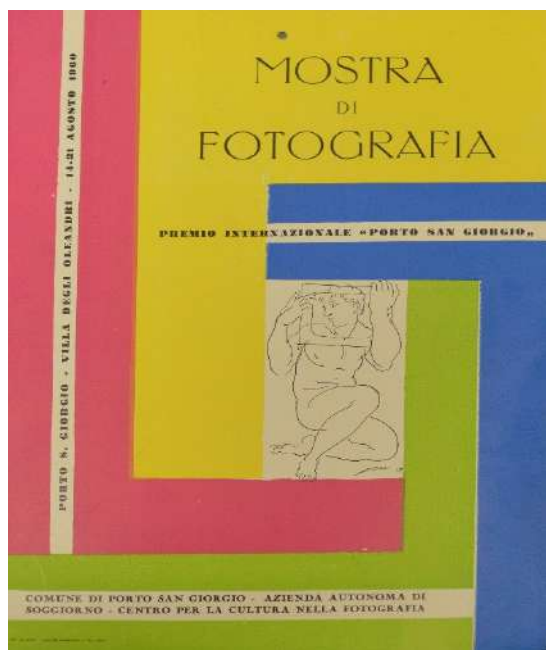
emeroteca destinata a collezionare i più importanti fotoreportage del tempo (Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data [1956?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>141</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data [1957?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

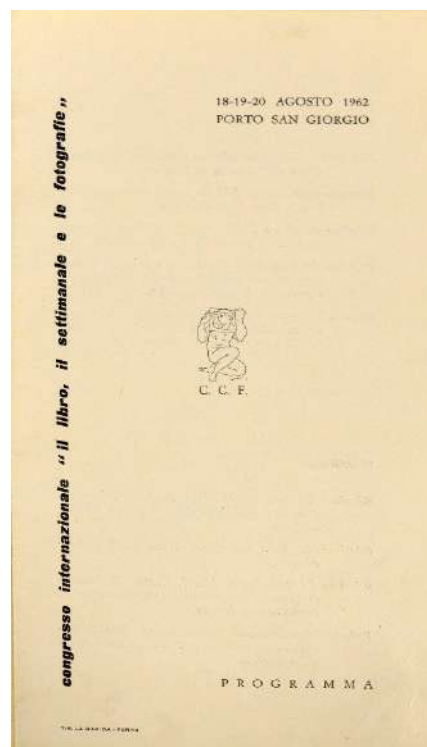
<sup>142</sup> G. SILVETTI, *Divagazioni critiche su un fotolibro*, in "Ferrania", X, n. 7, luglio 1956, p. 35.

<sup>143</sup> Documento dattiloscritto, 23/7/1960, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

sui problemi del narrare per immagini, mentre per la quarta edizione del 1962, che prevedeva una sezione dedicata ai racconti fotografici pubblicati sui canali della stampa illustrata, il tema del congresso internazionale fu dedicato a *Il libro, il settimanale e le fotografie* (fig. 2).



1.



2.

Fig. 1) Mostra di Fotografia Premio Internazionale “Porto San Giorgio”, Porto S. Giorgio, Villa degli Oleandri, 14-31 agosto 1960, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

Fig. 2) Programma del congresso Internazionale “Il libro, il settimanale e le fotografie”, 18-19-20 agosto 1962 Porto San Giorgio, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

I temi del *Congresso sul narrare per immagini* del 1960 ribadivano quanto fino a quel momento il Centro per la Cultura nella Fotografia si era ripromesso di divulgare attraverso i vari contributi che apparivano, dal 1955, nelle riviste specializzate sopra citate. Le quattro sezioni, i cui relatori erano per lo più esponenti del CCF, vertevano così sulla “storia ed evoluzione del racconto per immagini”, sulla “distinzione fra reportage fotografico e racconto per immagini”, su “le immagini fotografiche fisse associate e collegate fra loro come parola in una frase” e sul “valore della fotografia isolata e della sequenza fotografica nel racconto per immagini”<sup>144</sup>.

L’esigenza più volte ribadita di una maggiore chiarificazione intorno alla fotonarrazione portò ancora Luigi Crocenzi e Alvaro Valentini a introdurre il convegno con la relazione, la sola per altro

<sup>144</sup> Documento dattiloscritto *Congresso sui problemi del narrare per immagini*, senza data [1960?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

pervenutaci, *Alcuni elementi di precisazione*, in cui vennero proposte “alcune prime definizioni degli elementi che possono comporre un racconto fotografico<sup>145</sup>” affinché non soltanto i produttori di fotografie incominciassero realmente a intendersi “sul come scrivere” racconti fotografici, ma perché anche il pubblico di lettori si trovasse sempre meno spiazzato nel “leggerli” e decodificarli.

Interessante a tal proposito è la distinzione che Crocenzi e Valentini fanno tra ‘serie’ e ‘sequenza’ fotografica: se infatti una serie fotografica doveva rispondere a criteri logici e cronologici rispettosi della tempistica reale dell’avvenimento registrato, la sequenza fotografica, per Crocenzi e Valentini, lasciava invece spazio a collegamenti più liberi e poetici, in una distinzione fondamentalmente non diversa da quella che il CCF aveva stabilito tra reportage fotografico, vincolato necessariamente a un avvenimento, e racconto fotografico. Questo non legava il fotografo all’oggettività della cronaca, dandogli così modo di ricreare fotograficamente un “«tempo» ideale e poetico”, in linea con quanto più di un decennio prima Crocenzi aveva già sperimentato su “Il Politecnico”<sup>146</sup>.

La mostra di Porto San Giorgio nell’edizione del 1962 faceva ancora un passo in avanti nel riconoscimento culturale dell’editoria fotografica in quanto portava per la prima volta nei contesti delle premiazioni fotografiche e negli spazi espositivi delle mostre di fotografia la pagina stampata con procedimenti fotomeccanici. L’evento prevedeva infatti l’esposizione, e la premiazione, di menabò e riproduzioni ingrandite di pagine di riviste e di libri fotografici “per vedere il racconto e il reportage «vivi» sulla pagina, cioè nello spazio naturale in cui le immagini sono state disposte- o lo saranno- per essere poi riprodotte, diffuse, lette”<sup>147</sup>.

L’intento degli organizzatori della mostra era infatti quello di entrare “idealmente nei laboratori di immagini editoriali, redazioni, società editrici” per far vedere “come nasce una pagina illustrata”, riconoscendo a questo processo tutte le caratteristiche di un “lavoro intellettuale” sempre più importante all’interno “della nostra cultura e della nostra civiltà”<sup>148</sup>. Il congresso *Il libro, il settimanale e le fotografie*, in cui parteciparono relatori internazionali come, dalla Francia, Maximilien Vox e Albert Plécy, intendeva inoltre porsi come primo di una serie di incontri tra editori, specialisti del settore e fotografi finalizzato ad approfondire lo sviluppo di questo ambito di studi, benché non sembra che a quell’evento ci sia stato un seguito.

Se dunque la mostra di Porto San Giorgio del 1960 preparò alle più conosciute *Mostre italiane di Reportage e di Racconti fotografici città di Fermo* che, nate nel 1962 con l’intento di proporre

---

<sup>145</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi e A. Valentini, *Alcuni elementi di precisazione*, senza data [1960?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>146</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi e A. Valentini, *Alcuni elementi di precisazione*, senza data [1960?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>147</sup> Dépliant di partecipazione al concorso della *IV mostra di fotografia premio “Porto San Giorgio”. Un invito ai fotografi, fotoreporters, editori*, in Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>148</sup> Documento dattiloscritto, senza data [1962?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

“qualcosa di diverso dalla solita esposizione di «arte» fotografica”<sup>149</sup>, si succedettero ancora per oltre un decennio, la particolare attenzione all’ambito editoriale della mostra di Porto San Giorgio del 1962 anticipò invece le più fortunate edizioni del Premio Niépce, Nadar, e Centro per la Cultura nella Fotografia organizzate tra il 1964 e il 1968, su cui ci soffermeremo più avanti. Certo è che se nella seconda metà degli anni Cinquanta l’attività del Centro per la Cultura nella fotografia fu volta alla dimostrazione, in via prevalentemente teorica e didascalica, delle possibilità espressive della scrittura e della narrazione per immagini, con gli anni Sessanta si sentì l’esigenza “di gettarsi con entusiasmo e carichi di intelligenza e poesia nel grande compito di creare una “letteratura per immagini”<sup>150</sup>, visto il raggiungimento di una “più diffusa coscienza poetica e narrativa” e di “una maggiore capacità di “scrivere” dosando i messaggi emotivi delle immagini e delle sequenze”<sup>151</sup>”.

Quanto descritto relativamente alle iniziative del Centro per la Cultura nella Fotografia tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta testimonia dunque di un momento di particolare fermento vissuto dalla critica fotografica italiana, ancora più eccezionale se si pensa all’ambito provinciale da cui queste idee provenivano. Nel 1964 Crocenzi dovette però sentire tutto l’isolamento del suo paese marchigiano e decise di spostare la sede del Centro a Milano, la grande città dell’editoria. Sono gli anni in cui Crocenzi si impegna nella progettazione di alcuni fotolibri, quali *Ex oriente* e *Cinque rune* di Lanfranco Colombo, editi tra il 1963 e il 1964 (**cat. n. 13**), e *Milano* e *Ivrea*, con fotografie appartenenti a diversi autori, della collana “Le città che sono l’Italia”, usciti tra il 1967 e il 1970<sup>152</sup> (**cat. n. 22**): volumi che rivelano come, alle prime prove editoriali concrete, Crocenzi fu costretto a rinunciare all’idea di fotolibro popolare quale quella immaginata nella seconda metà del decennio precedente.

D’altra parte, già dagli anni Cinquanta c’era chi esprimeva i propri dubbi su quelle esigenze di diffusione popolare espresse dai membri del CCF *in primis*: se infatti per Turrone il coinvolgimento

---

<sup>149</sup> Documento dattiloscritto del Comitato esecutivo della I Mostra Nazionale di Fotografia Città di Fermo Reportage e Racconti fotografici, senza data [1962?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>150</sup> Documento dattiloscritto *Prima mostra di racconti per immagini. invito ai fotografi*, senza data [1960?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>151</sup> Documento dattiloscritto *Verbale della giuria* Quarta mostra italiana di reportage e racconti fotografici, luglio 1965, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>152</sup> Non pubblicherà mai invece il romanzo fotografico *Al tempo di...* che impegnava Crocenzi dal 1954, da lui considerato il suo lavoro più importante: del progetto, che al 1959 era completo di sceneggiatura fotografica e menabò, apparvero, tra il 1954 e il 1955, solo alcuni frammenti sulla rivista di Gian Battista Vicari “Il caffè”, peraltro “male impaginati e male stampati” (Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 24/4/1959, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi). In una corrispondenza a Giuseppe Turrone di quello stesso 24 aprile 1959 Crocenzi precisa, a proposito del suo *Al tempo di...*, di stare realizzando “esperimenti astratti fotografici per rendere (in intima unione con le soluzioni grafiche della pagina) il trascorrere del tempo tra una immagine “reale” e un’altra e per rendere evidenti affinità e collegamenti di pensieri e sentimenti; specie di onde concentriche per associazioni di idee di tipo proustiano che permettano di “saltare” nel tempo della narrazione” (Lettera di L. Crocenzi a G. Turrone, 24/4/1959, Epistolario, Cartella Giuseppe Turrone, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

di un pubblico di massa implicava il pericolo di una visuale troppo borghese e intellettualistica<sup>153</sup>, per Guido Bezzola, la “possibilità di diffusione di una letteratura «popolare» per immagini, diversa e migliore di consueti «fumetti»” si profilava solamente come un grosso “equivoco”<sup>154</sup>. Anticipando infatti quanto espresso da Turrone, per cui il concetto stesso di popolare andava rivisitato in quanto connotato di sfumature paternalistiche e intellettualistiche che non avrebbero portato a una effettiva comprensione dei meccanismi appercettivi e cognitivi delle classi popolari, Bezzola ribatteva all’entusiasmo di Crocenzi e del centro marchigiano sentenziando sull’impossibilità

*di impostare in Italia una letteratura per immagini a vastissima diffusione e nel contempo dotata di una sua dignità artistica: può sembrare una conclusione sconcertante, ma è la sola che onestamente ci sembri possibile, né prevediamo che sia dato mutarla senza un lungo e paziente lavoro di preparazione e di divulgazione, oggi appena agli inizi, se consideriamo, com’è doveroso, il nostro paese nella sua totalità*<sup>155</sup>.

D’altra parte, negli stessi anni, c’era anche chi, come Pietro Donzelli, fotografo e importantissima figura nel promuovere l’avanzamento della cultura fotografica italiana tramite iniziative atte alla diffusione e alla circolazione della fotografia straniera<sup>156</sup>, si augurava una circolazione elitaria del fotolibro, a garanzia dell’artisticità della fotografia stessa. Fare del fotolibro “uno strumento di cultura a basso costo equivale a snaturare la fotografia e farla decadere intrinsecamente come arte”<sup>157</sup> spiegava Donzelli a Italo Zannier in una intervista del 1958.

---

<sup>153</sup> G. TURRONI, *Cultura vecchia e nuova nella fotografia italiana*, in “Ferrania”, XI, n. 5, maggio 1957, pp. 24-25.

<sup>154</sup> G. BEZZOLA, *Osservazioni su alcune tendenze del linguaggio dell’immagine*, in “Ferrania”, X, n. 12, dicembre 1956, p. 52.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 61.

<sup>157</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Pietro Donzelli*, cit., p. 38. Benché lamenti la mediocrità dei fotolibri pubblicati fino a quel momento, Donzelli non può comunque non riconoscere, almeno fuori d’Italia, importanti esempi di libri fotografici come quelli editi negli Stati Uniti, “opere di importanza storica” come “mezzo di studio e di analisi sociale, o, nel versante dell’editoria francofona, i libri fotografici di Doisneau, Ronis e Boubat e delle edizioni Clairefontaine, che hanno comunque mostrato come il libro fotografico possa comunque “diventare una squisita opera di carattere letterario”. Tra i volumi citati da Donzelli: *How the other half lives* di Jacob Riis (1890), *You have seen their faces* di Margaret Bourke-White e Erskine Caldwell (1937), *An American exodus* di Dorothea Lange (1939), *12 million black voices* di Richard Wright (1941), *Home Town* di Sherwood Anderson [1940], oltre a meno identificabili volumi come *Middeltown* [probabilmente il volume edito nel 1929 da Robert S. Lynd e Helen Merrel Lynd], *Americans at York, American procession*, *The river* [forse il volume di Pare Lorents tratto dal suo omonimo documentario del 1938]. Quanto invece ai volumi apprezzati come “mezzo di informazione” Donzelli cita i libri di Cartier-Bresson, *North of Danube* di Margaret Bourke-White e Erskine Caldwell (1937); *Giappone* di Bischof (1954) oltre ad alcuni fotoservizi apparsi su “Life” o “Look”, quali *The cowboy* e *The Navajos* di McCombe come *Youth & the world* di Robert Capa. In questo elenco poi Donzelli inserisce anche “il viaggio in Sicilia” di Vittorini. Infine Donzelli cita ancora di Weegee *Naked city* (1945) e *Naked Hollywood* (1953) come “esempi per una satira di costume” (Ivi, p. 26).

Le iniziative che il Centro per la Cultura nella fotografia, sin dalla metà degli anni Cinquanta, progettava furono effettivamente realizzate solo in parte, e a ciò certamente concorse la resistenza di una cultura fotografica attardata che in Italia doveva ancora avviarsi alla sua piena maturità. Nondimeno non poco contò l'ostilità nei confronti delle posizioni politiche di Luigi Crocenzi che nel 1957 si trovò anche a ribattere, sulle pagine di una rivista decisamente conservatrice come il "Corriere fotografico", alle critiche "recenti e passate" rivoltegli, precisando che il Centro per la Cultura nella fotografia "non ha alcun indirizzo politico né legami con partiti o uomini politici, in quanto tali, ed è unicamente un'organizzazione culturale e apolitica"<sup>158</sup>.

L'accusa in quella occasione proveniva da un articolo di Carlo Stucchi, fotografo e critico sulle pagine del "Corriere fotografico", che indirettamente lamentava "l'organizzazione burocratica degna di qualsiasi ente statale nell'era del bollo tondo" del Centro marchigiano con i suoi "centri di studio, comitati di ricerche, sottocentri e sottogruppi, di regione, di provincia, di comune, di casamento, di casolare", affermando ancora l'impossibilità dell'esistenza di una cultura di massa in quanto la cultura "è un fenomeno personale" e "differente nei singoli"<sup>159</sup>. Contrario alla promozione dei "libri di sole immagini" che, "bellissimi da vedere", rasenterebbero "davvicino il pericolo di indulgere alla pigrizia mentale di chi non vuol leggere", Carlo Stucchi si dichiara ostile anche ai racconti per immagini, che non riescono a produrre qualcosa di veramente diverso rispetto ai fumetti e alla fotocronaca in generale, difficilmente considerabile come "suprema espressione di cultura e di arte". Ma ciò che preme soprattutto a Stucchi di rivelare è che alla radice di tutte queste tendenze vi è una malsana connotazione politica derivante dall'asservimento della narrazione fotografica ai principi del cinematografo che è "per tre quarti «impegnato», cioè è a sinistra"<sup>160</sup>. Secondo Stucchi il fotografo, per rimanere nel campo dell'arte, non dovrebbe invece mai "inquinare le pure fonti colla politica più o meno larvata", arrendendosi a "dirigismi" di sorta nella speranza di apparire moderno<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> S. n., *Nei sodalizi fotografici*, in "Corriere fotografico", LIV, n. 54, ottobre 1957, p. 56. Significativo che già nel 1956 il Centro per la Cultura nella fotografia era stato schedato dalle forze dell'ordine tra le organizzazioni comuniste (vedi. I. ZANNIER, *La fotografia come strumento, il fotografo come interprete*, in ID. (a cura di), *Luigi Crocenzi. Cultura della fotografia*, CRAF, Spilimbergo, 1996, p. 7).

<sup>159</sup> C. STUCCHI, *Cultura e fotografia*, in "Corriere fotografico", LIV, n. 51, giugno 1957, p. 26.

<sup>160</sup> Ivi, p. 27.

<sup>161</sup> Ivi, p. 28.

Come già anticipato, dal 1958 gli studi del Centro non furono più pubblicati all'interno delle riviste specializzate e in generale si assistette a un progressivo scollamento del Centro marchigiano dall'ambiente fotografico amatoriale rappresentato dal pubblico delle riviste. Interessante a tal proposito è una lettera che Luigi Crocenzi invia a Italo Zannier nell'aprile del 1958 in cui il fotografo e intellettuale fermano parla dei "due scogli" in cui il Centro si era imbattuto, quello di una destra "di cui un riflesso è nel sig. Stucchi" che "prende posizione polemica, ottusa, ripete sempre gli stessi motivi" paralizzando le iniziative estranee ai suoi schemi mentali e culturali<sup>162</sup>, ma anche quello di una sinistra che rivendica la sua modernità, "pronta a muoversi su posizioni realiste [...] sbandierando il suo odio alle federazioni artistiche, alle mostre salon" per poi accorgerti che "anche in costoro gli studi e le ambizioni sono uguali a quelle degli altri". Il riferimento è in questo caso a Romeo Martinez, redattore capo della rivista svizzera "Camera. Revue mensuelle internationale de la photographie et du film", il quale fino a quell'anno aveva fatto parte del Centro rappresentando le iniziative marchigiane anche all'estero; con lui Crocenzi aveva ancora collaborato in occasione della I Biennale di Fotografia veneziana del 1957. Un sodalizio che si interruppe a seguito di un dissidio tra Martinez e Crocenzi<sup>163</sup>, che nella lettera a Zannier lamenta della "azione disgregatrice" da lui perseguita nello "staccare i gruppi di fotografi dalla azione comune" del Centro per portarli nuovamente ai loro orizzonti ristretti di "mostra, di biennale di fotografia artistica"<sup>164</sup>. L'effettiva mancata rinuncia a una concezione artistica della fotografia<sup>165</sup> portava dunque Crocenzi e il CCF a "un nuovo atteggiamento molto più distaccato nei confronti dei fotografi dilettanti che qualche mese fa gravitavano intorno a noi"<sup>166</sup>, senza che, per questo, il CCF avrebbe desistito, nel corso degli anni Sessanta, a organizzare ancora importanti iniziative.

Ad ogni modo già alla fine del decennio compaiono le prime storicizzazioni del Centro, come quella di Italo Zannier che al CCF dedicò un articolo all'interno della sua *Storia della fotografia e della critica fotografica*, pubblicata a puntate, dall'ottobre 1958, su "Rivista fotografica italiana", in cui la cronistoria del CCF, dei suoi programmi e delle sue realizzazioni, venne presentata con una

<sup>162</sup> Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 14/4/1958, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi. Qui Crocenzi lamenta ancora l'adesione iniziale al centro di figure quali Giuseppe Cavalli, che "hanno trattato con noi quando gli conveniva".

<sup>163</sup> Su Romeo Martinez cfr. F. DOLZANI- S. FUSO (a cura di), *Camera 1953-1964: gli anni di Romeo Martinez* (catalogo della mostra, Venezia 2013), MUVE, Venezia, 2013 e F. DOLZANI, *Camera, Revue mensuelle internationale de la photographie et du film 1953-1975: gli anni di Romeo E. Martinez*, tesi di dottorato, XXI ciclo, Università Cà Foscari di Venezia, A.A. 2005/2006-2007/2008.

<sup>164</sup> Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 14/4/1958, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>165</sup> Ancora il 24 aprile 1959 Crocenzi si dichiara orgoglioso di non aver mai partecipato a mostre e di non aver mai pubblicato su riviste fotografiche spinto dall'idea che le sue fotografie "darebbero troppo fastidio per la loro bruttezza" (Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 24/4/1959, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>166</sup> Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 14/4/1958, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

nota dedicata al suo fondatore. Nelle parole di Zannier a coloro che furono in grado di entusiasinarsi delle iniziative del Centro mancò in fondo quella pazienza necessaria perché i suoi progetti così suggestivi potessero essere realizzati. La giovane fotografia italiana che si era riunita attorno al CCF, sostiene Zannier, desiderava sì un rinnovamento, “ma immediato e realizzato con i fatti più che con le parole” e invece il centro marchigiano, già dopo un lustro di attività, veniva da più parti accusato “di non avere realizzato [...] quanto era stato promesso, specie nel campo della fotoeditoria e delle mostre fotografiche<sup>167</sup>”. Se dunque anche Zannier prende atto di una progressiva fuoriuscita di fotografi, sarebbe stato comunque scorretto non riconoscere al CCF alcuni meriti fondamentali per la maturazione della critica fotografica nazionale.

*Se il C.C.F. non è riuscito in questi anni di lavoro appassionato a polarizzare il proprio piano d'azione secondo gli intendimenti, ha purtuttavia corretto alquanto pregiudizi, determinato nuove aspirazioni e proposto metodi d'indagine visiva inediti, almeno da noi, oltre ogni ricatto delle «élite» e del formalismo, così radicato e diffuso nel nostro ambiente fotografico<sup>168</sup>.*

Sebbene l'articolo di Zannier fosse uscito prima che Crocenzi riuscisse a inviare al critico e fotografo friulano la sua relazione sulle attività del Centro richieste per la stesura del testo<sup>169</sup>, Zannier giunge comunque a conclusioni non dissimili da quelle di Crocenzi che, stemperati i bollori della missiva del 14 aprile 1958, rifletteva sulla frattura “tra il nostro modo di vedere l'opera culturale del centro e quella dei fotografi”. Scrive:

*Noi eravamo (forse troppo) rigidi sulla posizione di integrale realizzazione del programma di rinnovamento poetico e civile e storico della fotografia e della missione del fotografo (implicando prima studi ed esperienze secondo programmi proposti e discussi e poi una azione vasta e profonda [...] da fare per “lanciare” la fotografia nell'opinione pubblica); i fotografi invece volevano una organizzazione efficiente di studi ma anche federativa, iniziative pratiche immediate, un programma guidato da loro stessi, che si staccarono da noi. Ora operano sotto la guida di Martinez e fanno ottime cose, come la Biennale di Venezia e quella di Pescara, sembra vogliono fare un altro sodalizio.*

---

<sup>167</sup> I. ZANNIER, *Il centro per la cultura nella fotografia*, in “Rivista fotografica italiana”, XLVIII, n. 5, maggio 1959, pp. 16-17.

<sup>168</sup> *Ibidem*. Non diversamente Turrone in quello stesso anno scriverà che il Centro per la Cultura nella Fotografia aveva “scosso gli animi intorpiditi” (G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 59) mentre Antonio Arcari, ancora nel 1963, riconosceva a Crocenzi e al CCF il merito di essersi mossi per prima in direzione del riconoscimento culturale del fotoreportage e del racconto per immagini (A. ARCARI, *Dibattito/10. Il principio estetico fondamentale*, in “Foto Magazin”, VIII, n. 10, ottobre 1963, p. 39).

<sup>169</sup> Per la stesura del testo Zannier aveva infatti richiesto a Crocenzi “notizie storiche e “sentimentali” sul CCF (Lettera di I. Zannier a L. Crocenzi, 7/3/1959, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).



*Noi auguriamo ottimo successo a loro e in fondo siamo soddisfatti perché un po' della nostra poetica e della nostra problematica sopravvivrà in essi, anche loro malgrado*<sup>170</sup>”.

Alla fine degli anni Cinquanta, dunque, Italo Zannier riconosceva l'importante lascito del Centro marchigiano nella cultura fotografica italiana: d'altra parte, i primi articoli del friulano apparsi a partire dal 1954 nelle varie riviste specializzate indussero Crocenzi ad avviare con Zannier, sin dal marzo 1955, uno scambio epistolare, nella convinzione che i due avrebbero avuto a “a cuore [...] le stesse cose” ovvero “una revisione critica nella cultura fotografica italiana e un più preciso vivo impegno culturale, poetico e storico del fotografo” da impostare “su un augurabile fisionomia nuova (fuori dai Circoli e dalle Mostre) di una attività- quasi professione- con vasti orizzonti intellettuali e sociali (giornali, libri, letteratura, etc.)<sup>171</sup>”.

Sebbene i vari tentativi di collaborazione con il CCF non portarono mai a un effettivo coinvolgimento di Zannier nei programmi del centro<sup>172</sup>, ad ogni modo gli scritti del fotografo e critico friulano testimoniano di una importante comunanza di orizzonti, basata innanzitutto su una condivisa “condizione poetica realista<sup>173</sup>”, ma soprattutto sulla comune idea dell'importanza rivestita dall'illustrazione fotografica nelle edizioni a stampa- libri e giornali- cui Zannier dedica diversi articoli sin dal settembre 1955<sup>174</sup>.

Quella che andava definendosi come la “nuova fotografia italiana”, comprendente inoltre di un movimento critico imprescindibilmente posto anch'esso sotto il segno della novità generazionale<sup>175</sup>, intendeva infatti aggiornare i termini dello specifico fotografico prendendo in considerazione la questione della riproducibilità della fotografia come aspetto consustanziale al

---

<sup>170</sup> Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 24/4/1959, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>171</sup> Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 21/3/1955, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi. L'inizio dello scambio epistolare, in cui l'intellettuale e fotografo fermano discuteva delle iniziative promosse a favore della nascita di una nuova fotografia italiana, coincide con il periodo in cui anche Zannier cominciava a interessarsi alla formazione in Italia di “un gruppo (‘Fotografia nuova’) di giovani fotografi realisti i cui intenti fossero di avvicinarsi il più possibile alla cultura vera e alla realtà, al di fuori di scontati estetismi” (Lettera di I. Zannier a L. Crocenzi, 24/3/1955, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi). L'iniziativa si concretizzerà poi alla fine di quello stesso 1955 con la formazione del “Gruppo friulano per una Nuova Fotografia” il cui “manifesto” fu inviato a Crocenzi in una lettera databile tra il dicembre 1955 e i primi mesi dell'anno successivo (Lettera di I. Zannier a L. Crocenzi, [1955-1956?], Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>172</sup> Dalle lettere emergono richieste di collaborazioni da entrambi le parti, evidentemente naufragate puntualmente: nel 1996 Zannier scriverà di essere stato cooptato nel CCF “ma tutto si concluse in un vortice di appassionate lettere, di entusiastici interessi e di ottimistiche raccomandazioni” (I. ZANNIER, *La fotografia come strumento*, cit., p. 9).

<sup>173</sup> Lettera di L. Crocenzi a I. Zannier, 5/8/1955, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>174</sup> I. ZANNIER, *Fotografia e illustrazione*, in “Fotografia”, VIII, n. 5, settembre-ottobre 1955, p. 9.

<sup>175</sup> Sul confronto generazionale tra i vari autori protagonisti delle riviste specializzate di fotografia cfr. le considerazioni avanzate in C. BRANDANI, *Le riviste di fotografia come sistema di diffusione della cultura visiva, 1953-1955. La verifica della storiografia alla prova dei dati quantitativi*, in B. CINELLI- F. FERGONZI- M. G. MESSINA- A. NEGRI, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano-Torino, 2013, pp. 185-188.

medium stesso. La possibilità della fotografia “di eseguire già dal negativo un numero in certo senso infinito di copie l’una identica all’altra e tutte originali<sup>176</sup>” andava a scardinare e a sovvertire definitivamente il rapporto originale-stampa fotomeccanica come fino a quel momento era stato inteso, secondo cioè un ideale che aveva per tanto tempo ridotto il valore dell’immagine a un equivoco e “univoco concetto di «irripetibilità»”<sup>177</sup>.

Avanzava l’idea che a rompere le barriere tra dilettantismo e professionismo non sarebbe stato solamente il passaggio alla fotografia come professione quanto il raggiungimento di una più cosciente consapevolezza critica da parte di tutti gli operatori della macchina, siano essi anche amatori dilettanti, che non potevano più non riconoscere le necessità economiche e sociali della fotografia come “strumento adatto non solo alla produzione” ma anche alla “moltiplicazione delle immagini prodotte”. Per Ando Gilardi, che proprio in quegli anni emergeva tanto come fotografo grazie alle sue ricerche etnologiche condotte nel Sud Italia<sup>178</sup> quanto come critico per le sue convinzioni che “non esiste cultura al di fuori delle esigenze sociali”, le immagini fotografiche “sono fatte per essere moltiplicate e diffuse in grande numero di esemplari”. Obiettare che tutto ciò vada a detrimento dell’artisticità della fotografia significava, per Gilardi, prendere posizioni “antistoriche” oltre che “antifotografiche”, in contrasto con la reale funzione dell’immagine ottica<sup>179</sup>. L’idea che la riproduzione fotomeccanica di una fotografia su un giornale o su un libro sia soltanto una copia degenerare di un originale fotografico stampato su carta emulsionata testimoniava infatti la persistenza di una mentalità conservatrice che studia la fotografia con gli stessi parametri concettuali richiesti per l’analisi di un dipinto, e che pone ancora una volta l’immagine fotografica in una posizione subordinata rispetto alla pittura.

*Ma la fotografia ha nei suoi attributi la possibilità di concedere sempre un minimo di approssimazione della stampa riprodotta riguardo all’originale, pure senza mutare minimamente il valore dell’immagine. Ogni fotografo deve tener conto della riproducibilità della sua opera; anzi deve preoccuparsi ed avvertire già mentre «scatta» quale sarà il risultato non già sulla carta*

---

<sup>176</sup> I. ZANNIER, *Modernità della fotografia*, in “Ferrania”, XII, n. 5, maggio 1958, p. 12.

<sup>177</sup> G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 70.

<sup>178</sup> A. GILARDI, *Una tecnica di avvicinamento: fotografie di «maciari» lucani e della loro clientela*, in “Ferrania”, XI, n. 12, dicembre 1957, pp. 27-40.

<sup>179</sup> A. GILARDI, *Superfluo e non superfluo nella fotografia d’amatore*, in AA.VV., *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia* (Sesto San Giovanni, 1959), Photo Magazin, Milano-Como, 1961, p. 23. Sostenitore dell’idea che la maggiore conquista della fotografia sia stata la sua capacità di produrre copie in tutto simili agli originali, Ando Gilardi si dedicò allo studio delle modalità di riproduzione fotografica e alle conseguenze sociali della circolazione delle fotografie a livello popolare. Le sue ricerche, pubblicate nel sesto e settimo decennio del ‘900 su diverse riviste di settore, furono poi sistematizzate in A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano, 1976.

*emulsionata, quanto sulla pagina del giornale a cui destina il lavoro. Perché la fotografia è espressa solamente quando è messa in condizione di essere veduta*<sup>180</sup>”.

Per una parte della critica fotografica del tempo la modernità della fotografia dunque non poteva che passare attraverso la pagina a stampa a causa delle sue fondamentali implicazioni sociali, tanto che per Zannier, al 1958, “tralasciando gli interessi culturali, una mostra di fotografia è quasi assurda”: per il critico, solo al giornale o al fotolibro spettava allora il compito di “concedere a tutti le possibilità di godere, sia pure inconsciamente, dell’immagine fotografica”<sup>181</sup>.

Ma l’eredità del CCF nel pensiero critico di Zannier non si limita solo a una comunanza di obiettivi e di problematiche discusse, quanto investe proprio le metodologie di indagine attuate se si pensa alle inchieste che tra il maggio 1958 e l’ottobre 1960 Zannier condusse attraverso una serie di interviste pubblicate sulla rivista “Fotografia”, indirizzate ad alcuni esponenti della cultura letteraria, artistica e fotografica di quegli anni. A loro venne infatti chiesto di riconoscere il ruolo culturale della fotografia come strumento di comunicazione nei canali della stampa editoriale, ambito cui sembravano diretti gli sforzi più innovativi della comunità fotografica nazionale<sup>182</sup>.

Così se nell’opinione di un fotoreporter come Mario De Biasi il libro fotografico appariva certo come l’esito migliore per un fotografo da preferire anche alla stessa mostra<sup>183</sup>, in generale il fotolibro si profilava nelle idee degli intervistati come un prodotto affatto foriero di quei sviluppi futuri di cui allora alcuni prospettavano forse con eccessivo entusiasmo. Lo stesso Pietro Donzelli, come già anticipato, sentiva la necessità di ricondurre il fotolibro a una tipologia editoriale più affine ai libri d’arte, sottolineando come il suo successo commerciale sia in fondo direttamente proporzionale “al cattivo uso che se ne fa”, testimonianza del decadimento culturale cui può

---

<sup>180</sup> I. ZANNIER, *Modernità della fotografia*, cit., p. 12.

<sup>181</sup> *Ibidem*. Non diversamente Aldo Beltrame, che con Zannier aveva fondato nel 1955 il Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia, nella sua *Estetica fotografica* scriverà della mostra come il definitivo seppellimento della fotografia nelle sue funzioni più vitali (A. BELTRAME, *Estetica fotografica*, Ezio Croci, Milano, 1959, pp. 65-70. Sull’*Estetica fotografica* di Aldo Beltrame cfr. P. REGORDA, *La Concerned Photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 44-46).

<sup>182</sup> Tra gli intervistati i fotografi Domenico Peretti Griva (maggio 1958), Pietro Donzelli (luglio-agosto 1958), Renato Fioravanti (gennaio 1959) e Mario De Biasi (agosto 1959); il critico Guido Bezzola (ottobre 1958), Romeo Martinez (giugno 1958) e Giambattista Vicari, scrittore ed editore (ottobre 1960); gli architetti Gio Ponti (aprile 1959) e Bruno Zevi (febbraio 1960); il pittore Giuseppe Zigaina (luglio 1960); gli scrittori Leonardo Sinisgalli (marzo 1960), Elio Bartolini (gennaio 1960) e Pier Paolo Pasolini (dicembre 1959). Zannier inviò anche dieci domande a Luigi Crocenzi in allegato a una lettera del 28-8-1959, cui però Crocenzi non sembra aver mai risposto (Lettera di I. Zannier a L. Crocenzi, 28/8/59, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>183</sup> “Ritengo che una Mostra sia superflua quando abbiamo le possibilità di vedere raggruppate le foto di un autore in un libro ben stampato. (Non bisogna dimenticare che oggi si stampano libri fotografici talmente perfetti ove spesso le fotografie riprodotte in rotocalco superano, come resa, l’originale)” cit. in I. ZANNIER, *Dieci domande a Mario De Biasi*, in “Fotografia”, XII, n. 8, agosto 1959, p. 29. Diversamente per Domenico Riccardo Peretti-Griva la riproduzione di un’opera fotografica riduce il pregio dell’originale benché “in intensità minore” rispetto alla “riproduzione di un dipinto” (I. ZANNIER, *Dieci domande a Domenico Riccardo Peretti Griva*, in “Fotografia”, XI, n. 3, aprile-maggio 1958, p. 18).

contribuire la fotografia, secondo le profezie enunciate da Baudelaire un secolo prima<sup>184</sup>. Nessuno tra coloro chiamati in causa da Zannier intravedeva dunque la possibilità di una diffusione popolare del fotolibro<sup>185</sup> che, se mai avesse avuto qualche successo commerciale, sarebbe stato solo per la “pigrizia dell’intelletto contemporaneo” che non “chiede di meglio che rinunciare a pensare<sup>186</sup>”: così rispondeva Giambattista Vicari, che pure aveva promosso forme di sperimentazioni fototestuali nel suo “Il Caffè”, conclusesi poi per la riconosciuta impossibilità di associare due linguaggi profondamente diversi quali quelli della parola e della fotografia<sup>187</sup>.

Nonostante l’inevitabile presa di coscienza dello sviluppo della fotografia come fatto culturale di primaria importanza nel contesto della modernità, un campione significativo di intellettuali italiani appariva restio a riconoscere piena autonomia semantica al medium fotografico. A un giovane Zannier che chiedeva ai suoi intervistati entro quali limiti ritenessero che la fotografia possa sostituire la parola, la risposta fu unanime: entro nessun limite. Bruno Zevi, Leonardo Sinisgalli, Giambattista Vicari, Pier Paolo Pasolini sottolineavano infatti come un fotolibro non avrebbe mai avuto la stessa efficacia di un romanzo e dunque era del tutto impensabile profetizzare per il romanzo la stessa fine che era toccata al teatro dopo l’avvento del cinema e della televisione. Nonostante infatti la cultura di massa tendeva certamente a essere superficiale e livellatrice, Pasolini affermava di non essere “pessimista [...] per quanto riguarda la sorte del libro<sup>188</sup>”, mentre a Elio Bartolini i fotolibri, “nel loro insieme”, davano “un vago senso di inutilità<sup>189</sup>”.

Gli anni Cinquanta si chiudono con il I Convegno Nazionale di Fotografia che ebbe luogo a Sesto San Giovanni, presso Villa Zorn, a conclusione della *Mostra della fotografia italiana d’oggi* che aveva riunito nelle sale della Biblioteca Civica della città circa 600 fotografie di professionisti e

---

<sup>184</sup> A differenza di Alvaro Valentini e di Italo Zannier (A. VALENTINI, *Fotografia, pedagogia e cultura*, cit., p. 11; I. ZANNIER, *Fotografia e illustrazione*, cit., p. 9), che erano affascinati dall’idea di poter un giorno vedere illustrati fotograficamente i classici della letteratura mondiale, Pietro Donzelli riteneva invece che una tale operazione, condotta per assecondare “i desideri dei cervelli progressisti”, avrebbe portato allo svilimento della cultura e dell’intelligenza umana, cui si sarebbe tolto “il dono di commuoversi e di pensare” (I. ZANNIER, *Dieci domande a Pietro Donzelli*, cit., p. 26).

<sup>185</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Guido Bezzola*, in “Fotografia”, XI, n. 8-9, ottobre 1958, p. 32; I. ZANNIER, *Dieci domande a Pier Paolo Pasolini*, in “Fotografia”, XII, n. 12, dicembre 1959, p. 23; I. ZANNIER, *Dieci domande a Bruno Zevi*, in “Fotografia”, XIII, n. 2, febbraio 1960, p. 23; I. ZANNIER, *Dieci domande a Leonardo Sinisgalli*, in “Fotografia”, XIII, n. 3, marzo 1960, p. 30.

<sup>186</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Giambattista Vicari*, in “Fotografia”, XIII, n. 10, ottobre 1960, p. 32.

<sup>187</sup> Vedi anche I. ZANNIER, *Dieci domande a Elio Bartolini*, in “Fotografia”, XIII, n. 1, gennaio 1960, p. 32.

<sup>188</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 23.

<sup>189</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Elio Bartolini*, cit., p. 32. Elio Bartolini, nel tentativo di definire meglio i caratteri del fotolibro, affermava ancora l’impossibilità di una reale integrazione tra testo e fotografia: per lo scrittore infatti “un libro dove l’immagine soverchi il testo non è più un libro, ma un ibrido dove, comunque, uno dei termini avrà la meglio”. Se dunque il fotolibro è “un libro dove testo e fotografia, immagine diretta e immagine mediata, si compongono in una sintesi che li annulla diventando qualcosa che non è libro e non più album”, esso non si sarebbe mai realizzato nella forma enunciata (*Ibidem*).

amatori nel tentativo di un definitivo superamento della decennale dicotomia tra dilettanti e fotografi di professione, in vista di una considerazione della fotografia come un fatto preminentemente culturale<sup>190</sup>. Le quattro relazioni al convegno tenute da Ando Gilardi, Italo Zannier, Antonio Arcari e Cesare Colombo, con il loro contributo a una discussione intorno alle esigenze sociali della fotografia e al suo utilizzo nell'ambito del giornalismo e della pubblicità, testimoniavano tutte, comunque, la necessità di uscire dalle logiche delle associazioni fotoamatoriali per inserire la fotografia in dinamiche culturali e sociali più vaste. E, in particolar modo, fu ancora una volta Zannier, che in una lettera a Crocenzi si rammaricava della sua mancata partecipazione al convegno<sup>191</sup>, a soffermarsi sulla situazione dell'editoria fotografica italiana nel suo intervento *Problemi del giornalismo e dell'editoria in Italia*, comparso poi anche nel primo numero di "Fotografia" del 1960<sup>192</sup>.

Le resistenze culturali alla diffusione del fotolibro più sopra accennate erano d'altra parte il riflesso di una editoria fotografica che in Italia, per Zannier, al 1959, era del tutto inesistente o quasi, soprattutto se confrontata con la produzione internazionale del settore. La situazione del nostro paese era inoltre aggravata dalla carenza di una solida cultura fotografica per cui, anche nel remoto caso in cui una pubblicazione si fosse dotata di immagini fotografiche, la posizione della fotografia nell'economia generale dell'edizione avrebbe risposto a soli scopi decorativi e illustrativi, privando l'immagine delle sue prerogative di linguaggio semanticamente autonomo<sup>193</sup>. E in effetti, se si escludono i fotolibri pubblicati come traduzioni italiane di volumi fotografici stranieri, l'editoria fotografica italiana vantava al 1959 troppo poche coraggiose iniziative che, oltretutto, si erano rivelate dei clamorosi insuccessi commerciali. Il caso di *Un paese* di Paul Strand e Zavattini, venduto a fatica pur avendo molto incuriosito coloro che avevano ricevuto in omaggio il volume al fine di recensirlo, o ancora il caso più recente di *Milano, Italia* di Mario Carrieri che, nonostante il riferimento a un tema di più generale interesse, peccava per eccesso di intellettualismo, testimoniavano, per Zannier, della necessità di incanalare la produzione editoriale all'interno dei principi programmatici espressi dal Centro qualche anno prima. Ribadendo ancora una volta la sua contrarietà a una idea elitaria di

<sup>190</sup> Per il prof. Cadioli, direttore della Biblioteca, essere fotografi professionisti non significava soltanto fare fotografia per professione, quanto porre la fotografia su un piano di impegno, di ricerca e di dignità tanto culturale quanto professionale (AA.VV., *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia* (Sesto San Giovanni, 1959), Photo Magazin, Milano-Como, 1961, pp. 11-12).

<sup>191</sup> Lettera di I. Zannier a L. Crocenzi, 20/10/1959, Epistolario, Cartella Italo Zannier, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>192</sup> I. ZANNIER, *Problemi del giornalismo e dell'editoria in Italia*, in "Fotografia", XIII, n. 1, gennaio 1960, pp. 30-31.

<sup>193</sup> I. ZANNIER, *Problemi del giornalismo*, cit., p. 39. D'altra parte contro l'opinione comune che vedeva l'irrompere dell'immagine fotografica nella pagina illustrata come un pericolo per la vivacità intellettuale dell'uomo, Zannier ribadiva le grandi potenzialità aperte al lettore contemporaneo dalle immagini che, per il loro tramite, avrebbe potuto più facilmente ritrovare "quegli stimoli infantili, primordiali" necessari per "una visione delle cose meno viziata intellettualisticamente" e "più aderente alla realtà dei fatti", sempre disponibile a "una soggettiva interpretazione" (I. ZANNIER, *La fotografia e il linguaggio dell'uomo*, in "Ferrania", XIII, n. 6, giugno 1959, p. 2).

fotolibro- caratterizzato da costi elevati, bassa tiratura ed eccessiva eleganza degli esemplari- Zannier sottolineava come l'editoria fotografica doveva rivolgersi al "lettore medio" per poter sopravvivere o più precisamente costituirsi: un estremo appello a una concezione popolare di editoria fotografica che tuttavia non voleva significare "aderenza al semplicismo, alla superficialità o alla volgarità", così tante volte deprecate, del fumetto o del fotoromanzo<sup>194</sup>.

Nel 1959 la critica fotografica italiana cominciava comunque a dare alcuni dei suoi frutti più maturi: per l'editore Schwarz usciva infatti *Nuova fotografia italiana* di Giuseppe Turrone, critico cinematografico da poco passato alla fotografia; in quello stesso anno appariva poi nelle librerie italiane *La storia della fotografia dalle origini a oggi* di Peter Pollack, edito in Italia dalla casa editrice Garzanti con un capitolo a firma di Lamberto Vitali dedicato alla fotografia italiana dell'ottocento. L'approdo in Italia nel febbraio del 1959 della celebre mostra di Steichen, *The family of man*, decretava poi il trionfo della fotografia umanista e di reportage, apprezzata ancora per la struttura narrativa dell'allestimento, pensato alla stregua dell'impaginazione di un libro<sup>195</sup>: un evento, di cui presto si riconobbe tutta la portata, importantissimo per aver catalizzato un più esteso impegno culturale nei confronti del racconto per immagini<sup>196</sup>, sancendo "la consacrazione definitiva e totale delle possibilità espressive della fotografia narrativa"<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> I. ZANNIER, *Problemi del giornalismo*, cit., pp. 40-41.

<sup>195</sup> LANFRANCO, *La famiglia dell'uomo. Il testamento delle immagini*, in "Diorama", VI, n. 7, gennaio-febbraio 1956, pp. 2-7; E. FRISIA, *La famiglia dell'uomo*, in "Photo Magazin", IV, n. 3, marzo 1959, p. 30.

<sup>196</sup> G. TURRONI, *Racconto per immagini*, in "Fotografia", XVII, n. 8, agosto 1964, p. 19.

<sup>197</sup> A. ARCARI, *Invito al fotoreportage*, in A. ARCARI- M. MENOTTI- F. CELENTANO, *Guida al fotoreportage*, Il Castello, Milano, 1960, p. 14.

Quanto appena delineato testimonia come le nuove e più giovani forze della critica fotografica italiana si stavano muovendo per superare pregiudizi e dilettantismi al fine di far riconoscere a pieno la funzione sociale dell'immagine fotografica, la cui vita e diffusione si inscriveva proprio al di fuori di quel rettangolo di carta emulsionata cui era stata relegata la fotografia per decenni. Un compito cui le stesse riviste specializzate non potevano ormai sottrarsi, come dalla fine degli anni Cinquanta da più parti si andava constatando<sup>198</sup>. In effetti le discussioni incentrate sul racconto fotografico divennero sempre più pervasive e nell'agosto del 1959 un numero esplicitamente dedicato al racconto per immagini appariva nell'edizione italiana di "Popular Photography", con articoli di corrispondenti americani destinati ancora a instradare il dilettante in un campo generalmente considerato appannaggio dei professionisti, ma che in realtà stava aprendo importanti strade espressive agli ambienti fotoamatoriali italiani sempre più aggiornati e formati sul gusto del reportage<sup>199</sup>.

Così dalla fine degli anni Cinquanta le riviste specializzate non solo si fecero veicolo di dissertazioni critiche intorno alla narrazione fotografica quanto cominciarono a pubblicare forme fototestuali che sarebbe stato impensabile presentare solo un decennio prima, quando la sequenza fotografica sembrava appannaggio della sola stampa d'informazione in rotocalco. Dal 1956 all'interno di alcune riviste quali "Diorama" ma soprattutto in "Ferrania", "Fotografia" e "Popular Photography"<sup>200</sup>, potevano vedersi racconti con fotografie di un autore accompagnati da testi introduttivi o didascalici; "Fotografia", ad esempio, dal n. 3 del 1958 proponeva una rubrica intitolata proprio "fototesti" mentre pochi mesi prima pubblicava la celebre sequenza *Vita d'ospizio* di Mario Giacomelli con testo di Giuseppe Turrone. Tali sperimentazioni fotonarrative culminarono poi nella pubblicazione su "Fotografia" del primo fotolibro a puntate, *Gent de Milan* di Mario Finocchiaro, uscito dall'ottobre 1960 per 14 puntate fino al novembre 1961, acquistabile anche presso la redazione della rivista in volume rilegato in broccato con sovracoperta plastificata a un prezzo di 2500 Lire fino a un massimo di 100 copie<sup>201</sup>. Le più attente riviste specializzate poi, a partire dagli anni Sessanta,

---

<sup>198</sup> I. ZANNIER, *Considerazioni sulla fotografia italiana*, in "Rivista Fotografica Italiana", XLVI, n. 11, novembre 1957, p. 25.

<sup>199</sup> G. TURRONI, *Le storie della fotografia*, in "Rivista Fotografica Italiana", XLVIII, n. 12, dicembre 1959, p. 20. Vedi anche A. ARCARI- M. MENOTTI- F. CELENTANO, *Guida al fotoreportage*, cit.

<sup>200</sup> Per citare solo alcuni dei primi esempi: I. ZANNIER, *Immagini sulla strada. Fototesto di Italo Zannier*, in "Diorama", VI, n. 8, marzo-aprile 1956, p. 13; M. FINOCCHIARO- G. TURRONI, *Mio figlio! Fotografie di Mario Finocchiaro e testo di Giuseppe Turrone*, in "Fotografia", X, n. 8, agosto 1957, pp. 10-13; M. GIACOMELLI- G. TURRONI, *Vita d'ospizio. Fotografie di Mario Giacomelli e testo di Giuseppe Turrone*, in "Fotografia", X, n. 8, agosto 1957, pp. 14-17.

<sup>201</sup> M. FINOCCHIARO, *Gent de Milan* [I puntata], in "Fotografia", XIII, n. 10, ottobre 1960, pp. 32-33.

non mancarono di recensire mensilmente i più importanti libri fotografici italiani ed esteri, ampliando così i loro interessi nei confronti di una editoria fotografica che proponeva al pubblico di lettori anche forme editoriali alternative alla manualistica tecnica o ai più tradizionali annuari, di cui al 1964 si sottolineava tutta la loro inattualità.

Tranquillo Casiraghi infatti, dalla rubrica *Dibattito* da lui curata insieme ad Antonio Arcari e Cesare Colombo sulle pagine dell'edizione italiana di "Foto Magazin", ribadiva come il fotoannuario, che fino al decennio precedente era considerato uno dei massimi obiettivi editoriali dalla critica fotografica del tempo<sup>202</sup>, aveva finito il suo corso per essere testardamente rimasto ancorato a certe posizioni superate che trattano ancora l'immagine fotografica principalmente come un prodotto artistico<sup>203</sup>. La decisa affermazione della fotografia come oggetto culturale aveva portato infatti, e in particolare nell'ambito della rubrica sopra citata, a individuare nella "misurazione oggettiva" della realtà e nella sua resa "con obbiettività e verosimiglianza mai conosciute prima della invenzione della camera" le caratteristiche di uno specifico fotografico che avrebbe garantito alla fotografia la sua sempre più diffusa utilizzazione come strumento di informazione e di cultura<sup>204</sup>. Da qui la più volte dichiarata propensione per la fotografia narrativa e la stampa fotomeccanica nella considerazione, ormai da più parti condivisa, che "le pagine dei giornali, dei rotocalchi, di un libro illustrato, sono i luoghi naturali dove l'immagine fotografica diventa fatto di cultura, cioè veicolo di informazione e conoscenza<sup>205</sup>".

Nel corso degli anni Sessanta fu comunque diffusa l'esigenza di una generale revisione critica dell'intera cultura fotografica italiana, a partire dalla riconsiderazione dei metodi di insegnamento della fotografia nelle scuole professionali<sup>206</sup> fino a un riesame dei criteri di formazione della stessa critica fotografica del paese che, stando ad Aldo Beltrame, non poteva più permettersi di trascurare la stampa periodica d'attualità: fu Beltrame difatti a proporre dal 1963 un'analisi a puntate dei vari periodici illustrati sulle pagine di "Foto Magazin", a cominciare da "Tempo" che già nel 1939 ospitava i fototesti di Federico Patellani e Lamberto Sorrentino<sup>207</sup>. Del resto, i frequenti appelli a un ripensamento dei meccanismi organizzativi delle mostre fotografiche, di cui si preconizzava il

---

<sup>202</sup> Si veda ad esempio G. PELLEGRINI, *Noi e l'immagine*, cit., pp. 11-12.

<sup>203</sup> T. CASIRAGHI, *Dibattito/13. I fotoannuari*, in "Foto Magazin", IX, n. 11, novembre 1964, pp. 38-39.

<sup>204</sup> A. ARCARI, *Dibattito/10. Il principio estetico fondamentale*, cit., pp. 39-40.

<sup>205</sup> T. CASIRAGHI, *Dibattito/13. Note e appunti*, in "Foto Magazin", IX, n. 11, novembre 1964, p. 43.

<sup>206</sup> Su questo argomento Antonio Arcari fu certo colui che più si prodigò per l'affinamento di un metodo didattico per cui rimando a D. ZANNELLI (a cura di), *Tra le carte di Antonio Arcari: fotografia, educazione visiva 1950-1980*, Lupetti, Milano, 2010.

<sup>207</sup> A. BELTRAME, *Periodici di attualità illustrati- Riviste di fotografia- Loro funzione- Critica fotografica*, in "Foto Magazin", VIII, n. 4, aprile 1963, p. 37. Già nel 1959, dall'interno della sua *Estetica fotografica*, Aldo Beltrame sosteneva che solo il rotocalco aveva rivelato lo specifico del linguaggio fotografico (A. BELTRAME, *Estetica Fotografica*, cit., p. 82) mentre Turrone nel 1958 sottolineava come le riviste specializzate d'estetica fotografica fossero meno dotate di belle fotografie rispetto a un periodico d'attualità quale "Le ore", per il novanta per cento costituito da buone fotografie, talune veramente eccezionali (G. TURRONI, *Importanza del fotolibro*, in "Il progresso fotografico", LXV, n. 5, maggio 1958, p. 205).



definitivo tracollo qualora anch'esse non avessero avviato mutamenti profondi atti a ribadire il valore della fotografia come linguaggio, testimoniava di come la stampa illustrata avesse profondamente inciso sulla cultura fotografica tradizionale, imponendone in qualche modo un mutamento sostanziale in direzione di un maggiore impegno culturale nella società<sup>208</sup>.

Le già citate mostre di fotoreportage e di racconti fotografici come quelle di Porto San Giorgio e quelle di Fermo promosse sempre dal CCF nel corso degli anni Sessanta furono infatti attentamente seguite dalla critica fotografica più aggiornata, che dopo un primo entusiasmo cominciò comunque a rilevare la mancanza di una "precisa coscienza professionale" da parte dei partecipanti, balzati sul carro del reportage e del racconto per immagini pur non possedendo gli strumenti culturali adatti<sup>209</sup>. Per Turrone ad esempio alla metà degli anni Sessanta il racconto per immagini non stava rivelando i frutti sperati<sup>210</sup>: fin troppo si era discusso a livello teorico a discapito degli effettivi risultati che il critico giudicava tutto sommato "stentatini"<sup>211</sup>. Le mostre di fotoreportage e racconti fotografici stavano, per il critico, cadendo nello stesso provincialismo lamentato per le esposizioni promosse dalla fine degli anni Quaranta dai circuiti fotoamatoriali legati a una concezione puramente artistica dell'immagine fotografica:

*finite le gare per i tramonti, per le zingare tristi, per il pulcino, per la pecorella smarrita, cominciano i guai per il racconto, crudo e realistico del moto-cross, della gara campestre, della sala da ballo, della adolescente, dello sciopero dei metallurgici, delle mondine, degli zampognari, e via dicendo*<sup>212</sup>.

Del resto simili manifestazioni, presentando la fotografia narrativa nella forma espositiva più tradizionale, andavano, per certi versi, a contraddire quegli assunti teorici che avevano, dalla fine del decennio precedente, rivalutato la stampa fotomeccanica rispetto alla carta emulsionata ai sali d'argento ponendo la pagina a stampa come unica naturale e coerente destinazione per la fotografia narrativa.

Sempre attento a scongiurare il formarsi di schemi precostituiti e di mode<sup>213</sup>, per Turrone la necessaria revisione di una cultura fotografica vecchia -identificata col gusto compositivo di uno

---

<sup>208</sup> T. LUGLI, *Le mostre fotografiche oggi e domani*, in "Foto Magazin", VIII, n. 2, febbraio 1963, p. 37.

<sup>209</sup> Si veda, ad esempio, T. CASIRAGHI, *Dibattito/5. Premio Nazionale del Fotoreportage*, in "Foto Magazin", VIII, n. 1, gennaio 1963, pp. 51-52.

<sup>210</sup> G. TURRONI, *Racconto per immagini*, in "Fotografia", XVII, n. 8, agosto 1964, p. 19.

<sup>211</sup> G. TURRONI, *Reportage e racconti per immagini*, in "Fotografia", XVIII, n. 6, giugno 1965, p. 17.

<sup>212</sup> G. TURRONI, *Quali racconti?*, in "Fotografia", XIX, n. 1, gennaio 1966, p. 9. A sottolineare una tale situazione anche G. CORONA, *Il risvolto della medaglia*, in "Fotografia", XIX, n. 7-8, luglio-agosto 1966, pp. 23-25.

<sup>213</sup> Si leggano sull'argomento G. TURRONI, *Formule, scuola e cultura*, in "Fotografia", IX, n. 9, settembre 1956, p. 16; G. TURRONI, *Realismo in fotografia*, in "Fotografia", XII, n. 6, giugno 1959, pp. 14-16; G. TURRONI, *Il Sud e i fotografi*, in "Fotografia", XII, n. 9, settembre 1959, p. 24.

specifico fotografico assolto da qualsiasi contingenza cronistica e sociale<sup>214</sup> - doveva inserirsi in un percorso di graduale maturazione stilistica<sup>215</sup>. Critico abile a promuovere senza esitazione il racconto fotografico come anche a screditarlo qualora questa forma narrativa si fosse dimostrata troppo irrigidita in formule scolastiche e prive di espressività, Turrone infatti al 1967 poteva affermare di pensare del racconto fotografico “tutto il male e tutto il bene possibile”. Il bene in quanto esistevano in Italia fotografi, quali quelli aderenti al Centro per la Cultura nella Fotografia che continuava a essere un importante punto di riferimento nel paese, i cui lavori testimoniavano di un impegno dialettico e di una progettualità che andava oltre la frammentarietà improvvisata riscontrabile nelle sempre più numerose manifestazioni temporanee dedicate al genere<sup>216</sup>. Ma Turrone pensava del racconto fotografico anche “tutto il male possibile” in quanto esso, scriveva nel 1967, aveva già ampiamente e a un livello più generale dimostrato come alla sua base, in Italia, “non esistevano forze capaci di irrobustire solidamente le idee avanzate in un momento di euforia”: il racconto fotografico, non supportato nei più da una reale coscienza stilistica, era infatti per il critico un'altra moda destinata a spegnersi<sup>217</sup>.

La polemica di Turrone era dunque diretta a quella concezione dilettantesca della fotografia che non stava risparmiando neanche coloro che, in misura sempre maggiore nel corso del sesto decennio, stavano abbracciando la fotografia narrativa come baluardo conclamato di modernità. Una denuncia di carente impegno culturale per certi versi non distante dall'accusa rivolta sin dal decennio precedente ai fotoamatori dediti solo alle “pecore al pascolo”, che ancora furono motivo di acceso dibattito durante il I incontro di Verbania organizzato del Centro Informazioni Ferrania nel giugno del 1969, in cui una giornata, presieduta da Crocenzi, fu dedicata al tema *Racconto per immagini o foto singole?*<sup>218</sup>.

<sup>214</sup> G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 16.

<sup>215</sup> G. TURRONI, *Cultura vecchia e nuova nella fotografia italiana*, in “Ferrania”, XI, n. 5, maggio 1957, p. 25.

<sup>216</sup> G. TURRONI, *Centro Cultura Fotografia*, in “Ferrania”, XXI, n. 8, agosto 1967, pp. 2-15. Tra i lavori fotografici segnalati ricordo qui il caso di Lisetta Carmi, le cui fotografie scattate ai travestiti genovesi parvero al critico frutto di “una inchiesta eccezionale, anche per la carica che riesce a mostrare” (cfr. **cat. n. 35**). A proposito di Ferdinando Scianna, per Turrone dotato di una “intelligenza critica e documentaria di primo ordine”, il critico proporrà invece le immagini scattate presso Villa Palagonia, a Palermo, per la loro capacità di essere “una descrizione-documento, qualcosa che deve essere trasmesso al di là della iconografia-luogo comune dei nostri monumenti, del nostro barocco”. *La villa dei mostri: con una antologia di narratori* verrà poi edita a un decennio di distanza, nel 1977, dalla casa editrice torinese Einaudi all'interno della collana Einaudi Letteratura.

<sup>217</sup> G. TURRONI, *Contro la memoria delle cose comuni*, in “Ferrania”, XXI, n. 6, giugno 1967, p. 10.

<sup>218</sup> Le posizioni emerse in quell'occasione d'altra parte confermavano il persistere di una contrapposizione culturale tra un ambiente fotoamatoriale restio a una considerazione sociale della fotografia, chiuso in una concezione evasiva e a tratti sterile della fotografia come passatempo domenicale, e le esigenze di un maggiore impegno culturale avanzata innanzitutto da professionisti e free-lance. Sul congresso di Verbania del 1969 cfr. gli atti pubblicati sul numero di novembre di “Foto film” di quell'anno (M. MUZI FALCONI, *L'incontro di Verbania. Atti del I Incontro Nazionale di Fotografia*, in “Foto film”, XIII, n. 11, novembre 1969, pp. 49-78). Per un inquadramento più generale della manifestazione cfr. A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 261-264 e 267-271.

Ma i reiterati riferimenti della critica nazionale del tempo alle edizioni italiane di alcuni libri fotografici esteri quali *Giappone* di Werner Bischof (1954), *Da una Cina all'altra* e *Mosca* di Henri Cartier-Bresson (1955), *Life is good and good for you in New York* e *Rome* di William Klein (1956, 1959), *Gli americani* di Robert Frank (1959) testimoniavano non solo della circolazione di tali pubblicazioni tra il pubblico specializzato, quanto di un diffuso interesse verso lo sviluppo del racconto fotografico nella forma editoriale del libro fotografico che anche in Italia, soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta, avrebbe cominciato a dare le sue prove più impegnative. Che invece si tacesse per lo più rispetto ad altri volumi fotografici che negli stessi anni venivano editi quali, ad esempio, i libri sugli animali che Ylla, al secolo Camilla Koffler, andava realizzando per la Clairefontaine di Losanna<sup>219</sup>, pubblicati in Italia dalla S.A.I.E. torinese, era chiara testimonianza di una predilezione verso certe forme di reportage narrativo di cui gli americani, come scriveva nel 1960 Arcari, erano stati da esempio. D'altra parte, per Arcari, i libri fotografici erano “venuti naturalmente al momento giusto, quando si sentiva la necessità di conoscere l'esperienza da cui eran nati, quando cioè da noi si era creato un clima adatto a riceverli, a discuterli, ad assimilare l'insegnamento e il messaggio che portavano con sé<sup>220</sup>”.

Già nel 1958 Giuseppe Turrone firmava un articolo su “Il progresso fotografico” dal titolo *Importanza del fotolibro*, in cui il critico, presentando volumi quali *Venise a fleur d'eau* di Fulvio Roiter (1954), *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini (1955) e *New York. Life is good and good for you in New York* di William Klein (1956) come opere di grande utilità non tanto pratica quanto estetica ed artistica<sup>221</sup>, riconosceva al genere fotoeditoriale un alto potenziale espressivo più che sociale. Del resto Turrone, nei suoi scritti, andrà sempre più a caratterizzare il libro fotografico come un prodotto autoriale, intento a valutarlo innanzitutto per il modo in cui il fotografo sia riuscito a dare una dimensione stilistica personale alla sua narrazione<sup>222</sup>.

Al 1960 si riscontrava quindi da più parti un generale interesse nei confronti della pubblicazione di libri fotografici, la cui fortuna, scriveva Arcari, era dovuta in primo luogo all'abitudine all'immagine fotografica creata nel pubblico dalla diffusione del fotoreportage nei rotocalchi. Si ribadiva così l'idea che con libro fotografico doveva intendersi non il volume in cui

---

<sup>219</sup> YLLA, *I due orsacchiotti*, S.A.I.E., Torino, 1954; YLLA, *85 gatti*, S.A.I.E., Torino, 1956; YLLA, *L'elefantino*, S.A.I.E., Torino, 1956; YLLA, *Un leone cucciolo*, S.A.I.E., Torino, 1956.

<sup>220</sup> A. ARCARI, *Invito al fotoreportage*, cit., p. 15.

<sup>221</sup> G. TURRONI, *Importanza del fotolibro*, cit., pp. 205-206.

<sup>222</sup> Costante, in Turrone, l'interesse nei confronti del raggiungimento in fotografia di uno stile, inteso come “superamento della forma attraverso la visione di un contenuto” (G. TURRONI, *Modernità della fotografia*, in “Il progresso fotografico”, LXIV, n. 10, ottobre 1957, p. 428).

*la fotografia, se pur in modo ampio e con dei pregi suoi propri, entra genericamente come illustrazione di un testo- letterario o artistico o scientifico- ma un libro che tragga il suo valore precipuo dalle immagini fotografiche, che si propongono non a sostegno di un discorso, bensì come discorso esse stesse, al quale la didascalia o l'introduzione o il commento può portare arricchimento e chiarificazione, ma che nella sostanza è già completo in sé attraverso le immagini*<sup>223</sup>.

Nell'ambito di una critica che non spinse mai la definizione dei caratteri del libro fotografico oltre l'affermazione del principio d'autonomia semantica del linguaggio fotografico, anche la didascalia, alla pari dell'introduzione o del commento, fu sempre generalmente considerata un di più e non un dispositivo funzionale alla creazione di una scrittura per immagini, questione che in Italia, come visto, continuò a venire in gran parte elusa. Critici come Turrone seguirono piuttosto a considerare la didascalia come il segnale dei limiti intrinseci al linguaggio fotografico, cui è spesso necessario il supporto della forma verbale<sup>224</sup>. Diversamente da Zannier, da Gilardi, da Arcari e dai critici riuniti intorno alla rubrica *Dibattito* di "Foto Magazin", in Turrone non verrà infatti mai meno la sostanziale fedeltà a una concezione logocentrica, frutto di quella formazione umanistica e letteraria che nel 1959 il fotografo Paolo Monti considerava ancora come l'aspetto fondante di tutta la cultura italiana<sup>225</sup>. Per Turrone infatti la "rivoluzione della foto-illustrazione" non sarebbe mai potuta avvenire a discapito della parola scritta perché non solo "l'immagine fotografica non può dire tutto" ma essa "non sarà mai in grado di sostituire secoli di civiltà. A meno che non siamo incamminati verso una totale negazione del bello - e che nostra unica consolazione, in mancanza di espressione estetica, sia la forza del documento"<sup>226</sup>.

Emerge più volte, negli scritti di Turrone, un atteggiamento per certi versi ambiguo nei confronti della fotografia, il cui "compito nobile" deve comunque scontrarsi con i limiti imposti dal fatto che "la fotografia è, sì, un'arte, ma per sua natura impossibilitata a esprimere le altezze spirituali cui può giungere la letteratura o la musica o la pittura"<sup>227</sup>. Significativo a tal proposito un Post

<sup>223</sup> A. ARCARI, *Un ritratto dell'Italia. Fortuna del libro fotografico*, in "Foto Magazin", VI, n. 5, maggio 1961, p. 39.

<sup>224</sup> "La fotografia non può dire tutto, e si ricorre alle scritte che illustrino queste fotografie" (G. TURRONE, *Quali racconti?*, in "Fotografia", XIX, n. 1, gennaio 1966, p. 10).

<sup>225</sup> P. MONTI, *Gli interventi sulla relazione di Zannier*, in AA.VV., *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia* (Sesto San Giovanni, 1959), Photo Magazin, Milano-Como, 1961, pp. 42-47. Quanto a Paolo Monti, egli è definito da Turrone come il fotografo privo di "intenti realistici" ma che tuttavia "giunge ugualmente - e con maggiore sottigliezza culturale dato il suo rifiuto netto e categorico del racconto per immagini, all'espressione riflessa di un dato realistico" (G. TURRONE, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 48).

<sup>226</sup> G. TURRONE, *Racconto per immagini*, cit., p. 21.

<sup>227</sup> G. TURRONE, *I fotografi e la cultura*, in "Il progresso fotografico", LXVI, n. 1, gennaio 1959, p. 23. Non diversamente scriverà nel 1966: "non credo alla fotografia come «arte in senso assoluto». Credo ad essa come espressione di un documento, come insegnamento e quindi morale, come visione artistica di un determinato momento del gusto e del costume. Ma non mi pare si possa guardare alla fotografia come si guarda un quadro di Raffaello Sanzio, come si legge

Scriptum a una lettera inviata a Crocenzi il 15 dicembre 1959, l'ultima tra le poche dell'autore conservate presso il Fondo Crocenzi del CRAF di Spilimbergo, in cui si legge:

*ecco, io credo senz'altro alla sua serietà, al suo impegno. Però mi lasci ancora una volta in dubbio circa la possibilità, in Italia, in fotografia (sicuro, in fotografia) di un romanzo. È con questa impossibilità che io me la prendo, mica con lei, che merita tutto l'interesse possibile. Mi sembra, ecco tutto, immodesto parlare di romanzo a proposito di immagini fotografiche. Lei potrà aver fatto delle cose meravigliose ma non arriverà mai alla misura vera del romanzo. Lei come fotografo, dico, e non come Crocenzi<sup>228</sup>.*

A inizio anni Sessanta Turrone guardava infatti ai fotolibri con le stesse perplessità con cui in fondo si rivolgeva al racconto fotografico nelle sue degenerazioni retoriche e dilettantesche. Non a caso, in una generale situazione di lamentele nei confronti di una editoria fotografica attardata quale quella italiana che pubblicava ancora pochissimi fotolibri, Turrone apriva il suo articolo sui *Limiti del libro d'immagine* accennando alla “frenesia dei così detti fotolibri” che “invade anche il settore dei dilettanti”: “tutti oggi vogliono fare il foto-libro. Ma con quali risultati artistici?”<sup>229</sup>. E concludeva:

*Il foto-libro non potrà mai sostituire il libro scritto, lo diciamo chiaro e netto una volta per tutte; qualora si verificasse questo fenomeno, dovremmo concludere con disperazione sulla morte della cultura. Con questo, può molto spesso verificarsi il caso di foto-libri che siano assolutamente superiori, come stile e come idee nuove, ai libri scritti. Questo è pacifico. Ma [...] il foto-libro è sempre una «aggiunta», un di più. È proprio in questa dimensione di album prezioso, di lusso, che il foto-libro trova le sue necessità commerciali e i suoi limiti più visibili<sup>230</sup>.*

Superata l'idea di fotolibro come strumento di cultura popolare, il fotolibro si presenta infatti sin dalle prime concrete uscite editoriali come volume costoso destinato a un pubblico per lo più specializzato. E se l'insuccesso dei fotolibri per Zannier era dovuto al fatto che l'editoria fotografica aveva di fatto disatteso le premesse di popolarità avanzate dai programmatici anni Cinquanta, per Turrone le ragioni di un tale andamento fotoeditoriale erano da ricercare invece nella generale carenza,

---

un volume di Proust, come si ascolta una sinfonia di Bach” (G. TURRONI, *Il momento della realtà*, in “Fotografia”, XIX, n. 7-8, luglio-agosto 1966, p. 16).

<sup>228</sup> Lettera di G. Turrone a L. Crocenzi, 15/12/1959 Epistolario, Cartella Giuseppe Turrone, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>229</sup> G. TURRONI, *Limiti del libro d'immagine*, in “Fotografia”, XIII, n. 4, aprile 1960, p. 17.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

a inizio del sesto decennio, di progettualità e di reale inventiva da parte dei fotografi italiani che si apprestavano a realizzarne uno<sup>231</sup>.

Nei primi anni Sessanta, mentre l'editoria straniera stava dando prova di possedere più mezzi, spirito e sensibilità, l'Italia dimostrava anche per Arcari la sua arretratezza, proponendo "un panorama squallido" fatto di "qualche coedizione e qualche traduzione" e di "rarissime iniziative originali"<sup>232</sup>. Certo, nonostante i fotolibri italiani si contassero ancora sulle punta delle dita, alla metà degli anni Sessanta non si poteva non riconoscere comunque, anche in ambito nazionale, un certo progresso per cui "dai classici temi illustrativi legati al turismo si è passati ad argomenti di maggiore impegno culturale e creativo. Valgano i noti esempi dei «Quaderni di Imago» [cat. n. 15], o il recente «Paese lucano» di Mimmo Castellano edito dall'Eni [cat. n. 16], o infine le due sequenze pubblicate da Lanfranco Colombo per le edizioni «Il Diaframma» [cat. n. 13]<sup>233</sup>".

L'assegnazione anche in Italia, a partire dal 1965 e per quattro edizioni consecutive, dei Premi Niépce, Nadar, e Centro per la Cultura nella fotografia a opera proprio del CCF era certo una prova eloquente dell'impegno profuso dalla critica fotografica italiana in direzione di un miglioramento qualitativo della produzione fotografico-editoriale del paese, intenzionata a inserire finalmente le ricerche migliori dei nostri fotografi nel tessuto economico e commerciale dell'editoria italiana<sup>234</sup>.

---

<sup>231</sup> Ivi, p. 18.

<sup>232</sup> A. ARCARI, *E in Italia?*, in "Foto Film", XII, n. 3, marzo 1966, p. 35.

<sup>233</sup> Il riferimento qui è ai fotolibri *Ex oriente e Cinque rune* (A. ARCARI - T. CASIRAGHI - C. COLOMBO, *Dibattito/14*, in "Foto Magazin", X, n. 3, marzo 1965, p. 27).

<sup>234</sup> T. NICOLINI, *I nuovi orientamenti dei fotografi italiani possono interessare gli editori*, in "Foto Magazin", IX, n. 5, maggio 1964, p. 37.

### *I premi Niépce, Nadar e CCF (1964-1968)*

L'idea di un premio destinato al migliore fotoreportage e al miglior fotolibro dell'anno era già stata accarezzata da Luigi Crocenzi alla metà degli anni Cinquanta, in occasione della organizzazione del convegno di San Ginesio previsto per l'agosto del 1955, nel desiderio di vedere l'Italia allinearsi alla Francia che proprio in quell'anno bandiva il Premio Niépce, dedicato all'opera del migliore fotografo residente sul territorio, e il Premio Nadar, destinato al migliore fotolibro pubblicato nella nazione francese nel corso dell'anno. Il Premio Centro per la Cultura nella Fotografia istituito nel 1964 e dedicato al miglior progetto o menabò di libro fotografico sarebbe stato invece modellato sull'esempio francese del Premio Gens d'Images: d'altra parte l'Associazione di fotogiornalismo "Gens d'Image" fondata da Albert Plécy ha patrocinato l'iniziativa del CCF sin dalla sua prima edizione.

"La creazione di questi tre premi ha un preciso significato culturale e di intelligente visione industriale", si legge nel primo pieghevole in cui venivano spiegati i criteri di partecipazione al concorso. Culturale, perché l'iniziativa si prefiggeva lo scopo di segnalare "un vasto movimento tendente a creare nuove forme di linguaggio delle immagini fotografiche". Trattasi "di un'ampia zona di ricerche per ora molto vicine o ispirate ai canoni del linguaggio cinematografico (alcuni libri fotografici sono quasi film-libri), allo svolgersi tipico della narrazione giornalistica, al contrappunto di sensazioni-immagini dei linguaggi della poesia della pittura e della musica"<sup>235</sup>. D'altra parte, la derivazione della narrazione fotografica dai meccanismi del cinematografo era un'argomentazione portata avanti dal Centro per la Cultura nella Fotografia sin dagli anni Cinquanta, per cui le teorie sul montaggio, da Pudovkin a Ėjzenštejn, stavano alla base dei principi associativi anche delle immagini fotografiche. Il premio Nadar sarebbe stato allora attribuito al libro "in cui la forma e la composizione delle immagini nelle pagine concorrono alla rivelazione dei significati, ovvero al libro che risulti non bello e prezioso per il valore formale delle singole fotografie, ma per la efficacia e chiarezza del discorso che tutte le immagini insieme compongono"<sup>236</sup>.

Ma i premi erano guidati anche da una "visione industriale" in quanto l'intento di Crocenzi era quello di coinvolgere il mondo dell'editoria italiana affinché la segnalazione dei progetti e dei lavori più innovativi potesse essere da stimolo per un rinnovamento sempre più consapevole dei periodici illustrati e per l'implemento della produzione nazionale di libri fotografici. Per queste

---

<sup>235</sup> Documento dattiloscritto, senza data [1965?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>236</sup> Documento dattiloscritto, *Regolamento del Premio Nadar Italiano*, senza data [1964], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

ragioni sin dall'autunno del 1963 Crocenzi prendeva contatti con case editrici ed editori al fine di sondare quale tipo di impegno essi fossero realmente disposti ad assumersi. Se da un colloquio del 3 ottobre 1963 con il direttore dei Periodici Rizzoli Crocenzi sembrava ben sperare sull'appoggio della casa editrice milanese che aveva posto come possibilità l'idea di un accordo tra Mondadori e Rizzoli per pubblicare ad anni alterni le opere premiate nella manifestazione<sup>237</sup>, effettivamente a prestare la loro concreta collaborazione per la prima edizione dei Premi Niépce, Nadar e Centro per la Cultura nella Fotografia saranno solo l'Arnaldo Mondadori SPA e l'editore Aldo Palazzi.

La prima edizione dei Premi fu bandita nel 1964 e i partecipanti erano invitati a inviare le loro opere entro il gennaio 1965. Quanto al premio Niépce, al candidato era richiesto di presentare, tramite le fotografie inviate, l'opera da lui compiuta e le direzioni verso le quali era finalizzata la sua ricerca, mostrando il frutto di lavori tecnicamente e stilisticamente ben condotti, attento a fare emergere la sua personalità intellettuale e la sua capacità di farsi interprete della realtà per mezzo del linguaggio fotografico<sup>238</sup>. Il premio Nadar era invece destinato al miglior libro fotografico pubblicato in Italia tra gennaio e dicembre 1964 mentre il premio Centro per la Cultura nella Fotografia era destinato al miglior progetto (ovvero “presentazione di grossi reportages o inchieste o racconti fotografici realizzati nella loro completezza e sviluppati in dimensioni adatte a costituire un libro in immagini fotografiche”) o al miglior menabò (ovvero “un lavoro già in fase avanzata di progettazione: cioè un modello già impaginato del libro che si intende pubblicare”). I vincitori avrebbero ottenuto premi in denaro o un viaggio all'estero (per il Premio Niépce), oltre alla possibilità di partecipare ai Premi europei.

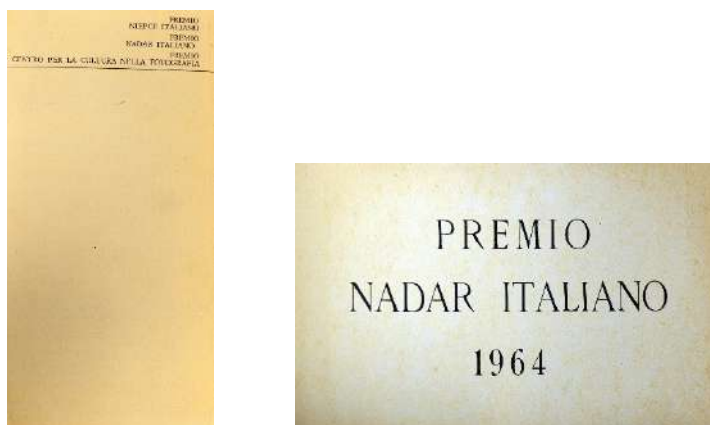


Fig. 3/4) Pieghevole del Premio Niépce, Nadar e Centro per la Cultura nella Fotografia, 1964 (Archivio CRAF, Fondo Crocenzi); Manifesto Premio Nadar 1964 (Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>237</sup> Documento dattiloscritto di L. Crocenzi, 3/10/1963, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi. Il Gruppo Rizzoli dichiarava inoltre di essere disposto a offrire al vincitore del premio Niépce un viaggio a New York e uno stage di qualche mese presso “Life”.

<sup>238</sup> Documento dattiloscritto, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.



La Giuria era composta da direttori di importanti settimanali, scrittori, critici ed esperti del settore editoriale<sup>239</sup>, e si riunì in una sala della casa editrice Mondadori tra il 24 febbraio e il 16 marzo: dalle riunioni, per loro iniziativa, furono esonerati Luigi Crocenzi e Antonio Arcari in quanto avevano prestato la loro collaborazione alla realizzazione di libri fotografici in gara per il premio Nadar. Per il Premio Niépce furono esaminate opere di 33 fotografi e fu premiato infine Emidio Angelini, con il racconto fotografico *Aria di provincia, una città, una piazza* per “la maturità con il quale il fotografo usa la tecnica, nel bianco e nero e nella stampa a colori, per realizzare i propri fini espressivi”<sup>240</sup>. Piero Raffaelli ricevette una segnalazione, mentre la rosa di fotografi “particolarmente apprezzati” contava Fulvio Roiter, Giulia Pirelli, Giuseppe Bruno, Lisetta Carmi, Mario Cattaneo, Pepi Merisio, Carlo Zoli, Calogero Cascio, Attilio Del Comune e Rinaldo Della vite, a testimonianza della qualità dei fotografi aderenti alla iniziativa.

Quanto al Premio Nadar, dodici furono i volumi presentati, di cui tre esclusi per mancanza di requisiti: *Paese lucano* di Mimmo Castellano (**cat. n. 16**), *Le bolognesi* di Antonio Masotti (**cat. n. 14**) ed *Ex Oriente* di Lanfranco Colombo (**cat. n. 13**) non poterono partecipare perché stampati e pubblicati nel 1965, al di fuori dei termini previsti dal bando. Per “l’impegno di dare delle informazioni, con testo e fotografie, a un livello più approfondito di quello di una comune monografia” la Giuria ritenne meritevoli di segnalazione i volumi pubblicati nella collana “Quaderni di Imago” diretta da Arcari, apprezzando in particolar modo quello di Emilio Frisia su Giovanni Arpino<sup>241</sup> (**cat. n. 15**). Il primo Premio Nadar spettò però a *Cinque Rune* di Lanfranco Colombo (**cat. n. 13**), impaginato da Giancarlo Iliprandi con montaggio dello stesso Crocenzi, di cui si volle lodare “la completa autonomia del racconto per immagini. Le immagini, di buona qualità, sono collegate da un filo conduttore e valorizzate da un montaggio che raggiunge la sua massima efficacia nella sequenza della pesca in alto mare. Punti negativi del libro sono, secondo la Giuria, il preziosismo grafico di alcune immagini ed il commento letterario”<sup>242</sup>. Per i menabò, degli undici presentati, venne infine premiato *London* di Mimmo Castellano<sup>243</sup> e segnalato *Ricordo di un paese padano* di Gian Franco Mazzocchi<sup>244</sup>. Sebbene scopo del Premio Centro per la Cultura nella Fotografia fosse quello

<sup>239</sup> In particolare a comporre la Giuria erano Antonio Arcari (direttore dell’edizione italiana di “Photo Magazin”), Vittorio Sereni (scrittore), Guido Aristarco (direttore di “Cinema Nuovo”), Nazareno Taddei (direttore Centro S. Fedele), Luigi Crocenzi, Arturo Tofanelli (direttore di “Tempo” e “Successo”), Umberto Eco, Ernesto Treccani, Alberto Guerri (capo impaginatore di “Epoca”), Alvaro Valentini, Leo Lionni (direttore di “Panorama”), Elio Vittorini, Francesco Morselli (direttore Archivio Mondadori). Dal Documento dattiloscritto, senza data [1965], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>240</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1965], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>241</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1965], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>242</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1965], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>243</sup> Di seguito la motivazione come da verbale della giuria “Mimmo Castellano ha realizzato uno stretto parallelismo tra la stratificazione del paesaggio urbano di una grande città e la non naturalità delle tecniche fotografiche usate in quest’opera su Londra” (Verbale dattiloscritto della giuria, [1965], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>244</sup> “Pur non distaccandosi dal filone del neorealismo, G. Franco Mazzocchi descrive con amore la vita di un piccolo paese della Bassa Padana. Le singole immagini, pur essendo di dimensioni troppo piccole per una buona

di presentare agli editori lavori pronti per essere pubblicati, nessuno dei due menabò trovò effettivamente un editore disposto a investire sul progetto. Diversamente *25 anni di fotografie per i giornali* di Federico Patellani e *Il grande fiume* di Ezio Quiresi, entrambi citati dalla giuria per l'interesse riscosso<sup>245</sup>, troveranno pubblicazione successiva. *25 anni di fotografie per i giornali* sarà infatti edito nel 1965 dalla casa editrice milanese Martello che di Patellani aveva già pubblicato nel 1957 *I Maya* (cat. n. 6): investire sul nome di Federico Patellani era del resto alquanto rassicurante data la risonanza che il fotogiornalista aveva acquisito con la sua esperienza maturata in decenni di professione per i periodici illustrati più importanti del paese. Il lavoro di Ezio Quiresi invece sarà pubblicato, non si sa quanto in maniera conforme rispetto al progetto presentato nel 1964, solo nel 1978 dalla casa editrice cremonese Ete col titolo *Il fiume. Raccolta di immagini del Po dal Monviso al Delta*, a testimoniare della lunga gestazione di progetti che attesero anni prima di trovare, eventualmente, un effettivo sbocco editoriale. Se si segnalò spesso, nel corso delle varie edizioni, come i lavori concorrenti per il Premio Nadar e in special modo per il premio Centro erano segnali di “una situazione fervida di ricerca ed iniziative”<sup>246</sup>, testimonianza “del livello ormai raggiunto da numerosi fotografi e grafici nel prefigurare per la stampa modelli di opere che hanno per base un moderno impiego del linguaggio delle immagini fotografiche”, si dovette ugualmente constatare come invece le realizzazioni editoriali, dal punto di vista quantitativo, non erano affatto adeguate “alle possibilità esistenti”<sup>247</sup>.

Nonostante al termine della I edizione dei Premi la segreteria del CCF, nelle persone di Giulia Pirelli e Toni Nicolini, avesse inviato a decine e decine di editori italiani il plico di documentazione inerente l'attività svolta dal CCF<sup>248</sup> per una più precisa definizione della “fisionomia più propriamente culturale dei premi”<sup>249</sup>, la seconda edizione dei Niépce, Nadar e Centro per la cultura nella fotografia vide l'allargamento delle collaborazioni alle sole case editrici Laterza e Rizzoli, che si aggiunsero dunque alla Mondadori e ad Aldo Palazzi Editore nel finanziamento dei premi, formulati con criteri non molto distanti dal bando del 1964.

---

riproduzione tipografica, “raccontano” con grande ricchezza di toni e di dettagli” (Verbale dattiloscritto della giuria, [1965], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>245</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1965], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi. Insieme a questi due menabò anche *Immagini di Praga antica* di Carlo Leidi compare tra i progetti citati. Carlo Leidi sarà poi l'autore, insieme a Alfonso Modonesi, di un altro fotolibro su Praga, *L'autunno di Praga*, pubblicato nel 1978 da Il manifesto.

<sup>246</sup> Documento dattiloscritto, senza data [1965?], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi

<sup>247</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1966], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>248</sup> Elenco dattiloscritto di editori, [1965], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>249</sup> Lettera di G. Pirelli e T. Nicolini a un editore, 6/09/1965, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.



Fig. 5) Pieghevole del Premio Niépce, Nadar e Centro per la Cultura nella Fotografia, 1966 (Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

La seconda edizione del 1966 vide emergere la figura di Lisetta Carmi, vincitrice del premio Niépce con la sequenza fotografica dedicata a Ezra Pound<sup>250</sup>, ottenendo ancora il secondo posto nel premio Centro per la cultura nella fotografia con il menabò dedicato alla capitale francese *Metropolitan*, cui fu dedicato un articolo sul “Popular Photography ed. italiana” nell’estate 1966<sup>251</sup> da Piero Racanicchi, da quell’anno membro della Giuria<sup>252</sup>. Il primo premio spettò invece ancora una volta a Mimmo Castellano, il cui menabò *Noi vivi* piacque “per la capacità dell’autore di andare al di là della pura raccolta fotografica inventando un libro graficamente e narrativamente originale<sup>253</sup>”. *Noi vivi* sarà poi pubblicato l’anno successivo dalla casa editrice barese Dedalo, che, dal 1968 avrebbe anche collaborato alla quarta e ultima edizione del premio (**cat. n. 23**). Concorreva al Premio Centro 1966 anche Carla Cerati, con il progetto, segnalato dalla giuria, per un fotolibro su Milano che l’autrice non pubblicherà mai nonostante gli sforzi intrapresi negli anni a tal fine. Ancora nel gennaio 1976 Carla Cerati scriveva infatti a Paolo Fossati affinché la casa editrice Einaudi potesse prendere in considerazione la pubblicazione del suo libro fotografico sulla città lombarda che, cominciato circa dieci anni prima, l’aveva impegnata per “dodici o ventiquattro mesi (e non ridere se mi esprimo in mesi) forse anche trentasei”. “Malgrado abbia fatto il giro degli editori non ne ho trovato nessuno

<sup>250</sup> “Dopo ampia discussione, La Giuria Ha [*sic*] ritenuto di dover attribuire il Premio Niepce Italiano 1966 alla narrazione fotografica “Ezra Pound” di Lisetta Carmi, in quanto in essa sono fuse le qualità del racconto essenziale, dell’approfondimento del personaggio e della forza evocativa. La sequenza delle immagini coglie infatti in uno scorcio attualissimo della personalità di Ezra Pound e dei suoi atteggiamenti nei confronti dell’umano rapporto con il mondo esteriore e la società”. (Verbale dattiloscritto della giuria, [1966], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi). Tra i fotografi partecipanti al premio: Giuseppe Bruno, Luciano D’Alessandro, Paolo di Paolo, Romano Folicardi, Paolo Gasparini, Giuseppe Loy Donà, Pepi Merisio, Gianfranco Moroldo, Alessandro Nesler, Toni Nicolini, Giuseppe Pino, Michele Saluzzo, Ferdinando Scianna.

<sup>251</sup> P. RACANICCHI, *Un menabò di Lisetta Carmi*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 110, agosto-settembre 1966, pp. 48-53.

<sup>252</sup> Ad Alvaro Valentini, Leo Lionni, Francesco Morselli, Vittorio Sereni, Arturo Tofanelli, Luigi Crocenzi e Alberto Guerri, facenti parte della giuria già nella I edizione del premio, si aggiunsero Bruno Munari, Giuseppe Trevisani (grafico), Giorgio Soavi (giornalista), Enzo Orlandi (direttore di “Epoca Tedesca”), Domenico Porzio (giornalista), Piero Racanicchi, Flavio Simonetti, Nando Sanpietro (direttore di “Epoca”), Pierangelo Soldini (giornalista), Giovanni Fattori (direttore de “L’Europeo”). Verbale dattiloscritto della giuria, [1966], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>253</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1966], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

disposto a rischiare; come sempre tanti complimenti, ma evidentemente i tempi non erano maturi<sup>254</sup>», scriveva la fotografa con riferimento alle difficoltà incontrate nell'ambiente fotoeditoriale della seconda metà degli anni Sessanta, fiduciosa dunque che a distanza di dieci anni qualcosa potesse essere cambiato. Nel rispondere alla lettera Fossati non mancò però di sottolineare come al 1976 “malgrado le apparenze gli editori nicchiano a far libri di fotografia più che non si creda”<sup>255</sup>.

Tornando al Premio Nadar 1966, la vittoria del miglior fotolibro italiano spettò a *Feste religiose in Sicilia* di Ferdinando Scianna, con testi di Leonardo Sciascia e impaginazione di Mimmo Castellano, grafico per la casa editrice Leonardo Da Vinci responsabile della pubblicazione del volume (**cat. n. 18**). Il libro fu apprezzato “per il valore etnografico e il risultato unitario del raccordo fra testi e immagini<sup>256</sup>”: d'altra parte quell'anno la giuria andava con piacere constatando come “il materiale pervenuto da ogni parte d'Italia” denotasse “una chiara tendenza a superare talune arretrate impostazioni folkloristiche ed estetizzanti, e la volontà di concentrarsi sui fatti di cronaca, sulla attualità e sugli aspetti meno comuni e banali della realtà italiana<sup>257</sup>”.

Nel 1967 si sottolineava già come attorno ai Premi si fosse creato “un buon movimento culturale” attraverso cui era “possibile delineare le qualità della ricerca fotografica più attuale e più avanzata oggi in Italia<sup>258</sup>”.



Fig. 6) Pieghevole del Premio Niépce, Nadar e Centro per la Cultura nella Fotografia, 1967 (Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>254</sup> Lettera di C. Cerati a P. Fossati, 10/1/1976, Archivio Einaudi. Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 47, fascicolo 688, foglio 46.

<sup>255</sup> Lettera di P. Fossati a C. Cerati, 10/1/1976, Archivio Einaudi. Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 47, fascicolo 688, foglio 47.

<sup>256</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1966], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>257</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1966], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>258</sup> Documento dattiloscritto, bozza per pieghevole, [1967], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi. Nel 1967 il CCF insignirà del titolo di narratori per immagini nove fotografi italiani: Emidio Angelini, Lisetta Carmi, Mimmo Castellano, Lanfranco Colombo, Mario Giacomelli, Pepi Merisio, Toni Nicolini, Piero Raffaelli e Ferdinando Scianna, cui si aggiungerà, dal 1968, anche Mari Cresci.

Le ultime due edizioni dei premi videro comunque “uno studiato allargamento della formula [...] per garantire una più vasta partecipazione di fotografi che operano in settori finora esclusi<sup>259</sup>”. Tale cambiamento comportò per il premio Niépce la creazione di particolari sezioni dedicate all’architettura, alla moda, allo sport, alla documentazione sull’industrial design, come ai documentari industriali e giornalistici. Quanto invece ai premi Nadar e Centro per la cultura nella fotografia si assistette a un significativo ampliamento della tipologia editoriale per i volumi partecipanti al concorso, per cui oltre ai libri fotografici d’autore furono ammessi anche album e cataloghi di mostra su tematiche di architettura, industria, moda e tecnica<sup>260</sup>. A patrocinare l’iniziativa furono gli editori Mondadori, Palazzi, Laterza, Bompiani e Garzanti, cui poi si aggiunsero Electa e Dedalo nel 1968, in una edizione, l’ultima, che prevedeva una quota di iscrizione per i partecipanti variabile dalle 2000 alle 3000 lire, oltre alla partecipazione su invito in base alla segnalazione di una apposita commissione<sup>261</sup>: mancano però fonti documentarie precise per determinare in che misura tali cambiamenti abbiano determinato la fine della manifestazione.



Fig. 7) Pieghevole del Premio Niépce, Nadar e Centro per la Cultura nella Fotografia, 1968 (Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

Quanto alle premiazioni delle ultime due edizioni, nel 1967 il premio Nadar venne assegnato a Toni Nicolini con il suo *Ernesto Treccani*, riconfermando dunque i “Quaderni di Imago” (**cat. n. 15**) come la collana di libri fotografici più impegnata nella sperimentazione di forme fototestuali originali<sup>262</sup>, mentre nessuno dei menabò citati dal verbale trovò poi traduzione editoriale in volume.

<sup>259</sup> Documento dattiloscritto, bozza per pieghevole, [1967], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>260</sup> Documento dattiloscritto, bozza per pieghevole, [1967], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>261</sup> Tale commissione, composta da una cinquantina di esperti definiti “I grandi elettori dei Premi”, aveva avuto il compito di segnalare per la partecipazione ai premi gli ingegni migliori operanti in Italia (Documento dattiloscritto, Notizia, [1968], Archivio CRAF, Fondo Crocenzi). Commissione che era cosa distinta rispetto alla giuria, composta, nel 1968, dagli stessi elementi presenti già nel 1966, cui fu aggiunto solo Cesare Zavattini.

<sup>262</sup> Nelle quattro edizioni del Premio Nadar, i “Quaderni di Imago” ricevettero infatti un primo premio nel 1967 (Toni Nicolini, *Ernesto Treccani*) e due segnalazioni rispettivamente nel 1964 (Emilio Frisia, *Giovanni Arpino*) e nel

A essere segnalati invece dalla giuria del premio Niépce (assegnato nel 1967 a Mario Cresci per il suo lavoro sul Piano Regolatore di Tricarico<sup>263</sup>) furono Enzo Isaia, il cui lavoro sugli alpini sarà pubblicato nel 1969 in forma di fotolibro da Il Diaframma di Lanfranco Colombo, e Lisetta Carmi, con il suo reportage sui travestiti di cui avrebbe parlato anche Turrone su “Ferrania”, edito solo nel 1972 da una piccola casa editrice romana (cfr. **cat. n. 34**).

Il verbale steso dalla giuria riunitasi il 4 luglio 1968 per l’assegnazione dei premi della quarta e ultima edizione è scarsamente argomentato e carente di indicazioni critiche: il premio Niépce non venne assegnato senza apparenti motivazioni, del premio Nadar si indica solamente il titolo dei volumi premiati (*New York arte e persone* di Ugo Mulas) o segnalati, così come per il premio Centro che comunque continuava a rivelare “validità e quantità” per le idee proposte<sup>264</sup>, nessuna delle quali però sarà effettivamente pubblicata secondo gli intendimenti originari del premio. La “particolare menzione di merito” che la giuria diede nel 1968 poi al Centro Informazioni Ferrania per il valore progettuale della mostra *La famiglia italiana in cento anni di fotografia* testimonia di quell’attenzione ormai allargata a tipologie editoriali diverse rispetto al fotolibro autoriale: *La famiglia italiana in cento anni di fotografia* è infatti un catalogo di mostra, stampato proprio in quel 1968 e pubblicato dalla cooperativa “Il libro fotografico” che in quell’occasione fu alla sua prima prova editoriale.

	<b>Premio Niépce</b>	<b>Premio Nadar</b>	<b>Premio C.C.F.</b>
<b>1964</b>	E. Angelini, <i>Aria di provincia, una città, una piazza</i> .  <u>Segnalazione:</u> P. Raffaelli (Premio Niepce Europeo 1964).	L. Colombo, <i>Cinque Rune</i> , Diaframma, Venezia 1964.  <u>Segnalazione:</u> E. Frisia, <i>Giovanni Arpino</i> , Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1964.	M. Castellano, <i>London</i> .  <u>Segnalazione:</u> G. F. Mazzocchi, <i>Ricordo di un paese padano</i> .
<b>1966</b>	L. Carmi, <i>Ezra Pound</i> (I premio).  T. Nicolini, <i>Ballo al centro Fly</i> (II classificato).	F. Scianna- L. Sciascia, <i>Feste religiose in Sicilia</i> , Leonardo Da Vinci, Bari 1965.  <u>Segnalazione:</u> M. Castellano, <i>Paese lucano</i> , Amilcare Pizzi, Milano 1965 (Menzione speciale).	M. Castellano, <i>Noi vivi</i> (I premio). L. Carmi, <i>Metropolitan</i> (II classificato).  <u>Segnalazione:</u> E. Angelini, <i>Ricordo</i> . C. Cerati, <i>Milano</i> .

1968 (Ugo Mulas, *Pintori*). Segnalato anche nel 1966 il volume di Zannier *Immagini e poesia* pubblicato sempre dalla Bassoli Fotoincisioni all’interno della rivista “Imago”.

<sup>263</sup> Sul lavoro svolto da Mario Cresci per il comune di Tricarico è inoltre incentrato *Quaderno del Piano*, libro fotografico presentato e segnalato in quello stesso 1967 dalla giuria del Premio Nadar.

<sup>264</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, 4/7/1968, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

		G. Pirelli-C. Orsi, <i>Milano</i> , Bruno Alfieri, Milano 1965. I. Zannier, <i>Immagini e poesie</i> , Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1965.	T. Stravisi, <i>Pietre a San Giusto</i> .
<b>1967</b>	M. Cresci, <i>Tricarico</i> (I premio; Premio Laterza (con E. Angelini); menzione d'onore Premio Niépce Europeo).  M. Vitali, <i>Provos</i> (menzione speciale); <i>Guerra nel Kashmir</i> (premio Laterza).  <u>Segnalazione:</u> E. Isaia, <i>Gli alpini</i> (Premio Garzanti). T. Nicolini, <i>Ballo a mortara</i> (Premio Garzanti). A. Modonesi, <i>Condizione coniugale</i> (Premio Garzanti). L. Carmi, <i>I travestiti</i> , Fuori concorso (Premio Garzanti).	T. Nicolini, <i>Ernesto Treccani</i> , Bassoli Fotoincisioni, Milano 1967 (I premio).  F. Vaccari, <i>Le tracce</i> , Sampietro, Bologna 1966 (Menzione speciale).  <u>Segnalazione:</u> L. Von Matt, <i>Chiese di Genova</i> , Stringa Genova, 1967. W. Zanca, <i>Fiume Po</i> , Ferro, Milano. M. Cresci, <i>Quaderno del Piano</i> , Comune di Tricarico.	E. Angelini, <i>Block notes 1967</i> (I premio; Premio Laterza (con M. Cresci).  <u>Segnalazione:</u> S. Fregoso-A. Leuba, <i>Momento magnetico</i> .
<b>1968</b>	Non assegnato  <u>Segnalazione:</u> Giorgio Colombo. F. Franz. A. Modonesi.	U. Mulas, <i>New York arte e persone</i> , Longanesi, Milano 1967.  <u>Segnalazione:</u> G. Iliprandi- G. Pavesi, <i>Addio liberty</i> , La tipografica Varese, Varese 1967 (Menzione speciale). F. Fellini- R. Renzi, <i>La mia Rimini</i> , Cappelli, Bologna 1967 (Menzione speciale). G. Berengo Gardin, <i>Viaggio in Toscana</i> , Bruno Alfieri, Venezia, 1967. U. Mulas, <i>Pintori</i> , Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1967.	P. Raffaelli, <i>Lo sguardo fisso</i> .  <u>Segnalazione:</u> M. Cresci, <i>Valle Giulia</i> . B. Rossi Mori, <i>Luce suono movimento tempo e spazio architettonico nel Piper club di Roma</i> . M. Cresci, <i>Manifestazione di protesta dei terremotati siciliani, Roma marzo 1968</i> . G. Cantagalli, <i>Liscio e Busso</i> . G. Lucini, <i>Un giorno di Naia</i> . M. Guerra, <i>Provincia 48022 L</i> . P. A. Pellegrineschi, <i>Voci di terra nativa</i> .

Fig. 8) Tabella con indicazione dei Premi nelle quattro edizioni italiane 1964-1968.

D'altra parte, la nascita della cooperativa "Il libro fotografico" nel 1966 era un altro segnale della direzione intrapresa dalla critica fotografica del tempo per la strutturazione di coerenti progetti editoriali. Firmavano lo statuto Antonio Arcari, Pepi Merisio, Gianfranco Mazzocchi, Toni Nicolini, Emilio Frisia, Alfonso Modonesi, Piero Signorelli, Rinaldo Della Vite e Carlo Leidi ovvero critici e fotografi, in parte docenti presso la Scuola Umanitaria di Milano, che si proponevano di "promuovere

la collaborazione di fotografi, critici, grafici, tecnici e, in genere, di persone che si interessano alla editoria fotografica, per la creazione, l'edizione e la distribuzione – anche in collaborazione con altri enti e società- di libri comunque attinenti alla fotografia, e inoltre di raccogliere e di mettere a disposizione anche di terzi fotografie d'archivio<sup>265</sup>”.

Difatti dalle proposte avanzate già prima dell'istituzione della cooperativa in una serie di colloqui di cui recano testimonianza alcuni dattiloscritti di Antonio Arcari oggi presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, emerge la volontà di avviare una ampia programmazione editoriale che tenesse in considerazione la pubblicazione di volumi fotografici diversi per tipologia. Questi andavano da libri fotografici costituiti da fotografie inedite di un singolo autore di fama internazionale a fotolibri di più autori italiani chiamati a sviluppare fotograficamente un unico tema (con l'intento iniziale di pubblicare anche “volumi di bassissimo prezzo di copertina su argomenti vari ma evidentemente di largo interesse, che si possano diffondere in edicola” secondo idee già ampiamente avanzate nel decennio precedente e su cui, però, la Cooperativa non tornerà più per esplicita ammissione di mancanza di capitale). A questi libri fotografici più prettamente autoriali dovevano aggiungersi poi libri di storia e cultura fotografica<sup>266</sup>, oltre alla edizione di “un volume all'anno dedicato al più importante avvenimento della fotografia”, una sorta di “volume-catalogo”, come è definito nei documenti, che poi sarà effettivamente la tipologia editoriale entro cui verranno pubblicati gli unici due libri per opera della cooperativa.

I dattiloscritti conservati presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo sono comunque importanti anche per alcune considerazioni avanzate sui limiti, gli interessi e le possibilità di una simile iniziativa, ben delineando il quadro della situazione fotoeditoriale del paese. A determinare i “rari successi” e i “molti insuccessi” dell'attività fotoeditoriale italiana convergevano infatti una serie di motivazioni, dalla necessità di attestare le pubblicazioni su basse tirature, con conseguenti alti costi di produzione e quindi di copertina, alla “impossibilità di trovare un pubblico attraverso i normali canali di vendita”. L'inadeguatezza delle librerie quanto a canali di distribuzione sarà infatti più volte lamentato nel corso degli anni, librerie giudicate incapaci di promuovere “volumi particolari fuori dalle consuete tradizionali pubblicazioni” e di ricreare le condizioni per la formazione di acquirenti stabili. Ma a influire maggiormente su una tale situazione era certamente l'assoluta

---

<sup>265</sup> Statuto della Cooperativa “Il libro fotografico”, Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>266</sup> Tra gli argomenti più volte citati nel corso delle assemblee compaiono il fotomontaggio dada, il fotomontaggio a scopo di propaganda politica, il fotodinamismo futurista, ma anche la nascita del fotoromanzo e approfondimenti su figure storiche come Lazlo Moholy Nagy - la cui opera in Italia era diffusa in inglese- e Atget, di cui si volevano pubblicare fotografie inedite su suggerimento di Romeo Martinez (Documento dattiloscritto, senza data [1965 circa], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari). Il primo volume monografico dedicato ad Atget sarà effettivamente pubblicato da Romeo Martinez nel 1979 all'interno della collana *Visibilia. Fotografia* inaugurata quell'anno dalla casa editrice Electa, mentre la prima traduzione italiana di *Pittura fotografia film* di Lazlo Moholy-Nagy uscirà nel 1975 dalla casa editrice torinese Martano.



mananza di programmazione e sistematicità, che d'altra parte rimarrà tale almeno fino alla metà degli anni Settanta, e che rendeva isolata e pioneristica l'attività di quei pochi editori che avrebbero azzardato una edizione fotografica<sup>267</sup>. In un tale contesto la cooperativa "Il libro fotografico" doveva dunque operare ben cosciente che il suo capitale iniziale non avrebbe certo potuto sostenere una simile impresa editoriale per cui si sarebbe presto reso necessario cooptare finanziatori esterni, come ditte ed enti disposti a pagare per libri strenna a carattere fotografico<sup>268</sup>. Attenta a non inserirsi, salvo qualche particolare eccezione, nelle attività fotoeditoriali già esistenti di carattere manualistico-tecnico o di tipo turistico, l'intento della cooperativa era quello di valorizzare le qualità e le capacità dei fotografi afferenti alla stessa società, un importante capitale umano indispensabile alla realizzazione di una progettazione editoriale che si voleva "a livello né dilettantesco né artigianale"<sup>269</sup>.

Tra i progetti maggiormente discussi nel corso delle varie riunioni vi era innanzitutto quello dedicato alla realizzazione di fotolibri affidati a diversi fotografi italiani su tematiche uniche capaci di interessare un pubblico vasto. La proposta di indagini sociali quali quelle sulla condizione della donna, sull'emigrazione, sul sistema educativo e scolastico, sull'urbanizzazione ecc. fecero in un primo momento pensare alla progettazione di una collana di "Storie italiane", nell'esplicito recupero di quel progetto zavattiniano promosso da Crocenzi nella seconda metà degli anni Cinquanta che, ancora a distanza di un decennio, sembrava "stare a cuore" a molti. "Ma «Storie italiane» potrebbe essere anche il titolo di un volume di cui è già possibile intravedere la struttura"<sup>270</sup>, pensato, nell'estate del 1966, come una raccolta di una decina di reportage e racconti fotografici, inediti e recenti, su problemi, avvenimenti, fatti di costume di un certo interesse, in grado di fornire una immagine dell'Italia nei suoi elementi caratterizzanti<sup>271</sup>.

Dalle prime fasi di attività della Commissione editoriale della cooperativa, di cui facevano parte critici come Antonio Arcari e Piero Racanicchi, editori come Raffaele Bassoli e Mosè Menotti, oltre ai fotografi Tranquillo Casiraghi, Emilio Frisia, Gianfranco Mazzocchi, Paolo Monti e Pepi Merisio<sup>272</sup>, emerge comunque tutta la difficoltà nell'espletare una progettualità editoriale che avesse

<sup>267</sup> Documento dattiloscritto, senza data [1965 circa], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>268</sup> Già nel luglio 1965 Antonio Arcari riteneva encomiabili le scelte di alcuni enti, banche e aziende di offrire come dono natalizio libri fotografici, di cui si attestava dunque una sempre più ampia diffusione (A. ARCARI, *Libri strenna. Una panoramica*, in "Foto film", X, n. 6, giugno 1965, pp. 40-41).

<sup>269</sup> Documento dattiloscritto, senza data [1965 circa], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>270</sup> Documento dattiloscritto, senza data [1965 circa], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>271</sup> Documento dattiloscritto, senza data [estate 1966], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>272</sup> Estratto del verbale dattiloscritto della I riunione del Consiglio di amministrazione, [29/4/1966], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari. Di fatto all'interno della cooperativa "Il libro fotografico" furono istituite diverse commissioni di lavoro composte dai membri del consiglio e da altri soci. Oltre alla Commissione editoriale, la cui funzione era quella di "mettere a punto il programma già approvato dall'assemblea proponendo i nomi dei fotografi a cui rivolgersi per la realizzazione dei volumi, i nomi degli eventuali redattori di testi, i compensi da riconoscere, la veste editoriale dei volumi e delle collane, la selezione delle fotografie, l'impaginazione ecc.", vi era ancora la commissione per la pubblicità e per le pubbliche relazioni, cui invece spettava il compito di tenere rapporti con le riviste specializzate, i giornali, le librerie,

possibilità concrete di realizzazione. I dattiloscritti si aprono infatti tutti con la constatazione dell'inefficienza della cooperativa dovuta non soltanto al gravoso impegno economico richiesto, quanto alle difficoltà riscontrate nel reperire enti pubblici o privati disposti a garantire sull'acquisto, anche parziale, di una parte di volumi. A questo si aggiungeva ancora la complessità nel finalizzare lo sforzo collettivo su proposte di politica editoriale senza stonature, coerenti e in linea col pensiero fotografico dei soci, di cui comunque si constatava la “mancanza di perentorietà” nelle idee avanzate, indice “di una certa assenza di convinzione, ma anche di una mancanza di esperienza<sup>273</sup>” in un settore come quello fotografico-editoriale che in Italia non aveva solidi riferimenti. La precisa individuazione del pubblico cui destinare un simile prodotto editoriale appariva comunque come il presupposto necessario a evitare esperimenti troppo costosi destinati a ovvi insuccessi commerciali: “non è che non si voglia affrontare anche coraggiosamente qualche iniziativa, ma la prudenza è necessaria<sup>274</sup>”.

Diversi furono comunque i titoli pensati dalla cooperativa “Il libro fotografico”, i quali andavano dalla proposta di pubblicazione de *La Torretta*, progetto fotografico di Tranquillo Casiraghi dedicato al passaggio dalla realtà contadina a quella operaia in una grossa cascina della campagna intorno a Sesto San Giovanni, a *Un matrimonio* con fotografie di Giuseppe Loy Donà, pensato con una prefazione di Natalia Ginzburg per un volume sulla condizione della donna in Italia<sup>275</sup>. Ancora un volume sulle sculture della chiesa di Sant'Ambrogio a Milano di Emilio Frisia avrebbe potuto evidenziare le potenzialità interpretative della macchina fotografica, tanto quanto il fotolibro su *I mostri di Villa Palagonia* di Ferdinando Scianna che, sulla scia di *Feste religiose in Sicilia* vincitore del Premio Nadar 1966, si voleva dotato di uno scritto di Leonardo Sciascia oltre che di una nota di Renato Guttuso. Se i progetti fotografici appena enucleati di Toni Nicolini, Giuseppe Loy Donà, Emilio Frisia non ebbero mai trasposizione editoriale in forma di fotolibro, quello di Scianna sarà invece pubblicato solo nel 1977 dalla casa editrice Einaudi. Abbandonata, per la complessità dell'impegno richiesto ai fotografi, l'idea di un volume dedicato ai ritratti dei protagonisti dell'Italia del tempo modellato su *Nothing personal* di Richard Avedon, l'esigenza di ampliare il pubblico portava i soci della cooperativa a progettare piuttosto un fotolibro (effettivamente mai realizzato) dal

---

gli enti, i circoli e le associazioni per il lancio e la promozione dei singoli volumi, anche attraverso conferenze e esposizioni. Ne facevano parte Gino Brambilla, Ernesto Treccani e i fotografi Cesare Colombo, Carla Cerati, Carlo Leidi, e Giuseppe Loy Donà (Estratto del verbale dattiloscritto della I riunione del Consiglio di amministrazione, [29/4/1966], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari).

<sup>273</sup> Documento dattiloscritto, senza data [estate 1966], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>274</sup> Documento dattiloscritto, senza data [estate 1966], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>275</sup> A tal proposito in una lettera di Loy Donà ad Arcari del 5 giugno 1967 il fotografo si dichiara entusiasta del lavoro condotto, che sembra dunque prossimo alla pubblicazione. Fa infatti riferimento a un colloquio con Bassoli e si ripromette di far pervenire il materiale fotografico ad Arcari, specificando che “parlandoti un po' del libro vorrei farti capire quanto pensi al libro in termini di “testimonianza” [...]. Dovresti tenere presente che il servizio è stato da me eseguito con uno scrupolo rigoroso della verità. (Non ho mai chiesto ai protagonisti di assumere posizioni, di fare certe cose etc.) Penso che questa verità dovrebbe venir fuori dal libro e quindi i testi devono essere veri” (Lettera di G. Loy Donà a A. Arcari, 5/6/1967, Archivio MUFOCO, Fondo Arcari).

titolo *Paesaggi italiani* che, anche in questo caso, avrebbe visto coinvolti innanzitutto i fotografi della cooperativa. Anche le proposte per il 1969 avanzate da Arcari all'indomani della prima vera pubblicazione de "Il libro fotografico" furono tutte disattese, a eccezione del volume su Francesco Negri, secondo e ultimo volume della cooperativa, sempre in collaborazione con il Centro Informazioni Ferrania<sup>276</sup>.

A una situazione dunque di palese refrattarietà operativa sul versante più prettamente editoriale, corrispondeva comunque in Italia una attenzione sempre maggiore da parte della critica al libro fotografico, evidente nel crescente numero di recensioni dedicate ai volumi esteri o italiani con la conseguente nascita di rubriche appositamente create per aggiornare sulle "novità fotoeditoriali che vengono di continuo proposte al pubblico dei bibliofili". Così, ad esempio, si legge sul numero del maggio 1967 di "Foto Film" a proposito della rubrica *Biblioteca* annunciata qualche mese prima da Toni Nicolini nell'articolo *Biblioteca '66* in cui il fotografo faceva il punto sulle edizioni fotografiche estere di quell'anno<sup>277</sup>. Non diversamente gli articoli di Giuseppe Turrone pubblicati tra il 1968 e il 1969 sulle pagine dell'edizione italiana di "Popular Photography" e dedicati alle più ampie tematiche, dal reportage, al nudo, al ritratto in fotografia e all'iconografia fotografica del lavoro e della città, venivano dotati in calce di una bibliografia minima di libri fotografici autoriali nell'intento di indirizzare il pubblico più vasto a familiarizzare con volumi diversi dalla manualistica tecnica o dai più diffusi annuari: bibliografie che oggi ci danno ancora la misura dei libri che alla fine degli anni Sessanta potevano costituire la biblioteca di un critico o di un fotografo attento agli sviluppi della fotografia sul versante editoriale.

D'altra parte, Antonio Arcari era ben consapevole dell'importante ruolo giocato dalle riviste specializzate nell'incoraggiare una "editoria fotografica così incerta e povera di produzione" e nel sostenere tutti quei fotografi decisi ad affidare i propri progetti fotografici alle pagine durature di un libro piuttosto che al successo effimero e destinato all'oblio delle esposizioni temporanee<sup>278</sup>. Nella mostra, scrive Arcari, il fotografo risulta infatti come l'unico artefice dell'evento, in quanto responsabile dei processi artigianali impliciti nella produzione di immagini fotografiche da esporre su carte foto-sensibili ai sali d'argento. Il diverso investimento progettuale sotteso alla realizzazione

---

<sup>276</sup> C. COLOMBO (a cura di), *Francesco Negri fotografo a Casale 1841-1924*, Il libro fotografico, Bergamo 1969. Tra le proposte si legge l'idea di un volume su Paolo Michetti fotografo, uno dedicato allo scultore Nado Canuti e uno sulla città di Melissa che avrebbe coinvolto Ernesto Treccani, Toni Nicolini e Antonio Arcari. (Lettera agli Amici del Consiglio d'Amministrazione della Cooperativa "Il libro fotografico", 4/1/1968, Archivio MUFOCO, Fondo Arcari).

<sup>277</sup> T. NICOLINI, *Biblioteca '66*, in "Foto Film", XII, n. 3, marzo 1966, pp. 24- 34. Quanto alla fotoeditoria straniera Nicolini nell'articolo afferma di come la produzione di libri fotografici fuori d'Italia rispecchi nelle tematiche la situazione dicotomica dell'economia e della società del tempo, divisa tra il modello americano della società dei consumi e quello cinese statalista e incentrato sulla personalità del leader. Ancora nel 1969 Mauro Raffini ribadirà come i fotolibri pubblicati fino a quel momento riguardino i due poli opposti dell'economia mondiale, l'America e la Cina (M. RAFFINI, *Fotolibri*, in "Foto Film", XIII, n. 11, novembre 1969, pp. 2-3).

<sup>278</sup> A. ARCARI, *Due libri sul Po*, in "Foto Film", XII, n. 2, febbraio 1967, p. 11.

di un fotolibro porta allora alla sostituzione di una tale dimensione artigianale con un lavoro prettamente intellettuale che fa del fotografo non tanto l'artefice delle singole fotografie quanto l'autore dell'intero volume. In questo egli è certamente coadiuvato da altre figure come il redattore del testo o il grafico e il tipografo, collaboratori che svolgono per la maggior parte un lavoro meramente tecnico ma che, nei casi più importanti, giungono a intervenire anche a livello creativo, generalmente non intaccando la piena responsabilità del fotografo come principale autore del prodotto editoriale finito<sup>279</sup>.

Dalla metà degli anni Sessanta negli scritti sull'argomento si profila più chiaramente la tendenza a fare del fotolibro un prodotto autoriale, summa espressiva e stilistica dell'opera del suo autore. Non a caso è proprio considerando la maturazione stilistica di alcuni autori che Turrone, nel 1968, può riabilitare i fotolibri pubblicati in Italia sottolineando come anche nel nostro paese le cose comincino ad andare meglio. Per il critico ogni fotolibro deve infatti non soltanto essere dotato di una chiara struttura tematica e contenutistica, quanto "essere come il mondo di un fotografo intimamente sa farlo maturare e crescere nella forma, nello stile". "L'intellettualismo del fotolibro", così inteso da Turrone in quanto prodotto autoriale estraneo agli esiti più puramente descrittivi della fotografia turistica, implicava infatti "oltre all'individualità di un fotografo anche la sua idea (politica, geografica, economica, ecc.) del mondo che si trova a visitare e a fotografare"<sup>280</sup>. Solo in questi termini il critico poteva dunque affermare l'importanza del fotolibro come "una delle punte più avanzate e stilisticamente risentite" della fotografia, la cui storia, scriveva nel 1968, doveva essere ormai intesa anche come "la storia del fotolibro"<sup>281</sup>.

Il passaggio tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta vide dunque la definizione di una "idea più riflessiva e analitica, oltre che autoriale, di pubblicazione fotografica", come sottolineato anche da Gabriele D'Autilia nella sua *Storia della fotografia italiana*<sup>282</sup>. D'altra parte il già citato Congresso di Verbania del giugno 1969 aveva concorso a emblemizzare l'inevitabile rottura tra le esigenze professionali di chi inseriva la fotografia all'interno di dinamiche culturali più ampie e gli ambienti fotoamatoriali, ormai evidentemente attardati rispetto ai cambiamenti radicali che investivano la

---

<sup>279</sup> Queste considerazioni sono sviluppate a partire da alcune affermazioni di Antonio Arcari tratte dalla recensione al volume *Ex oriente* di Lanfranco Colombo che, agli occhi del critico, si presenta come una singolare eccezione perché pone su un livello ugualmente creativo il fotografo -Lanfranco Colombo-, il grafico -Giancarlo Iliprandi- e l'impaginatore -Luigi Crocenzi-, per cui cfr. **cat. 13** (A. ARCARI, *Ex oriente. Un libro di Lanfranco Colombo*, in "Foto Magazin", X, n. 1, gennaio 1965, pp. 19-27). Sulla piena responsabilità del fotografo nella progettazione di un libro fotografico cfr. anche G. ALARIO, *Voci di terra nativa, proposta di un libro fotografico*, in "Il progresso fotografico", LXXVI, n. 5, maggio 1969, pp. 8-13, in cui si afferma "A nostro avviso il fotografo rimane il protagonista principale del libro fotografico e sia l'iniziativa del regista (art director) che l'intervento dello sceneggiatore (grafico) devono impastarsi col suo lavoro per assecondarlo e per elevarlo, più attivamente, ad una suggestione visiva, ad una chiarezza d'esposizione ed infine ad un esito... utilitaristico e commerciale" (*Ibidem*).

<sup>280</sup> G. TURRONE, *Sul fotolibro*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 132, settembre 1968, p. 16.

<sup>281</sup> *Ivi*, pp. 15-16.

<sup>282</sup> G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino, 2012, p. 341.

società ma anche rispetto allo stesso posizionamento del fotografo in una realtà sociale in evidente trasformazione. Così nel marzo 1970 dalle pagine de “Il progresso fotografico” c’era chi bandiva ogni allusione “alla fotografia come hobby” quando esprimeva la propria convinzione che la fotografia era inequivocabilmente indirizzata a una indagine sempre più consapevole della realtà anche per tutto ciò che esorbitava dal reportage vero e proprio: e il fatto che essa dovesse esprimersi nella forma di racconto e di libro fotografico come garanzia di “alta autonomia” e “originalità” del fotografo faceva prospettare per il fotolibro negli anni a venire un’enorme diffusione, i cui segni e le cui premesse sembravano essere già ampiamente dispiegati<sup>283</sup>.

---

<sup>283</sup> G. ALARIO, *Quando la foto racconta... le immagini, un libro*, in “Il progresso fotografico”, LXXVII, n. 3, marzo 1970, pp. 1-7. Sulle aspettative nei confronti dell’editoria fotografica italiana vedi anche S.n., *Libri*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 137, febbraio 1969, p. 13.

Quello che è stato definito il «Sessantotto della fotografia» per Uliano Lucas, tra i fotografi free-lance protagonisti del periodo, ruotò essenzialmente attorno alla messa in discussione del tradizionale sistema di produzione e di diffusione della notizia, nel contesto di una più generale riflessione sugli strumenti di comunicazione e sulle loro relazioni con i poteri forti all'interno di una civiltà avviata ormai a essere caratterizzata dalla circolazione di immagini<sup>284</sup>.

La presa di coscienza della difficile affermazione culturale del fotoreporter in Italia portava infatti a sottolineare già al tempo i limiti della professione, costretta spesso a soggiacere a una politica di utilizzazione dell'immagine fotografica che nei grandi monopoli dell'editoria periodica era prevalentemente dedita ai temi d'evasione, tra il tono scandalistico e il pettegolezzo. Nel 1967 Federico Patellani analizzava amaramente la condizione del fotoreportage italiano sottolineando come la richiesta di servizi a diffusione popolare avesse portato inevitabilmente a un abbassamento qualitativo dei lavori fotografici in un contesto in cui il fotografo era generalmente escluso dalla vita redazionale del giornale<sup>285</sup>. Quanto al fotoreportage indipendente, anch'esso non poteva che svilupparsi in un generale clima di incertezza se anche nel caso dei settimanali più vicini alle forze politiche di sinistra, dove il lavoro dei fotoreporter era in misura maggiore valorizzato, rimaneva comunque il problema, sottolineato da Arcari in una intervista del 1967, della piena libertà di interpretazione degli avvenimenti<sup>286</sup>. L'avvento della televisione aveva poi accelerato, a partire dalla metà degli anni Sessanta, la crisi del periodico illustrato, in un momento in cui le rivendicazioni sindacali da parte dei fotografi acquisivano contorni sempre più precisi e qualificanti<sup>287</sup>.

In un tale contesto appariva dunque sempre più necessario, agli occhi del fotografo, il ritaglio di una via autonoma attraverso cui distinguersi e affermare l'autorialità dei propri progetti, e il fotolibro concorse certamente a garantire lo spazio di una assoluta indipendenza espressiva. La marcata ideologizzazione degli anni Settanta avrebbe inoltre inserito alcune pubblicazioni foto-

---

<sup>284</sup> U. LUCAS- T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino, 2015, p. 400.

<sup>285</sup> F. PATELLANI, *Un mestiere indifeso*, in "Popular Photography. Ed. Italiana", n. 114, gennaio 1967, pp. 52-56.

<sup>286</sup> Documento dattiloscritto [1967], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>287</sup> Una prima più sistematica ricognizione della situazione del fotogiornalismo italiano fu avanzata nel convegno veneziano organizzato dall'AIRF (Associazione Italiana Reporter Fotografi- costituitasi nel 1966) dal titolo *L'informazione negata*, avuto luogo nelle sale di Palazzo Ducale tra il 7 e il 10 settembre 1979, per cui cfr. AA. VV., *L'informazione negata*, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 11, novembre 1979, pp. 61-69. Per un approfondimento sul fotogiornalismo italiano del tempo cfr. almeno U. LUCAS- M. BIZZICARRI (a cura di), *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, Dedalo, Bari, 1981 e il più recente U. LUCAS- T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo*, cit.

editoriali in un contesto di controinformazione militante che appariva ad alcuni come l'unica vera possibilità di informazione alternativa: così infatti si esprimeva Lucas in una intervista della metà degli anni Settanta<sup>288</sup>, in linea con quanto già nel 1971 si discuteva al II incontro di Sorrento patrocinato da "Popular Photography Ed. Italiana". In quella occasione il discorso politico sulla funzione della fotografia come "stimolo per una presa di coscienza della realtà anziché (come oggi avviene) quale strumento dell'«informazione» del potere, oppure quale riempitivo per il «tempo libero»" fu il presupposto ideologico del documento redatto da Cesare Colombo e Marcantonio Muzi Falconi e firmato, fra gli altri, da fotografi quali Uliano Lucas, Toni Nicolini, Piero Raffaelli, Gabriele Basilico, Luciano D'Alessandro ma anche da Antonio Arcari, Renzo Chini, Luigi Crocenzi e Wladimiro Settimelli. Si dichiarava infatti che la fotografia avrebbe giustificato la propria esistenza solo "nel nome di una proposta di opposizione e di controinformazione", suggerendo ai fotografi di condurre "lavori di gruppo" per opere collettive presentate non "come semplice addizione dei punti di vista dei singoli membri [...], bensì come nuova, più chiara e significativa proposta visiva"<sup>289</sup>, in linea con le pratiche artistiche di gran parte dei collettivi politicizzati del tempo e nella tenace convinzione delle potenzialità sociali della fotografia capace di incidere e determinare la realtà circostante. Una convinzione che d'altra parte andrà scemando dalla fine del decennio quando verrà meno anche la stessa fiducia nella retorica referenziale dell'immagine fotografica. Così anche per l'ambito fotoeditoriale la produzione di fotolibri collettivi nel corso degli anni Settanta, prediletti dallo stesso Lucas che su questa linea imposterà anche i primi numeri della sua collana "Il fatto, la foto" pubblicata tra il 1977 e il 1980 da Idea Edition (**cat. n. 43**), rispondeva all'esigenza di scongiurare il pericolo della mitizzazione dell'autore unico<sup>290</sup>.

La constatazione di una persistente refrattarietà da parte dell'editoria del tempo a pubblicare fotolibri di giovani autori unita a un clima di generale emancipazione portò comunque, dalla fine degli anni Sessanta, diverse riviste specializzate a promuovere forme di autoproduzione di libri fotografici che riuscissero a garantire comunque buone qualità di riproduzione, costi non altissimi e prezzi di copertina di poche migliaia di lire, certo senza la prospettiva di grandi tirature. Cesare Colombo, ad esempio, nel luglio 1968 dalle pagine di "Foto Film" proponeva delle soluzioni tipografiche destinate a chi, tra i lettori, volesse pubblicare autonomamente un libro fotografico. Purché dotato di una precisa dimensione stilistica - cioè realizzato "senza compromessi o concessioni al gusto «da periodico» o da opuscolo turistico"-, di un tema inedito, di un minimo di gusto

---

<sup>288</sup> U. LUCAS, *La guerra dei fotografi. Aspetti di un «mestiere» al servizio della stampa. Parliamone con Uliano Lucas, Aldo Bonasia, Mario de Biasi, e Angelo Cozzi*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", n. 213, aprile 1976, pp. 50-53.

<sup>289</sup> M. MUZI FALCONI, *I documenti di Sorrento*, in "Photo 13", II, n. 9, settembre 1971, pp. 18-19.

<sup>290</sup> Uliano Lucas, in K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Dieci personaggi in cerca di un libro*, in "Il fotografo", IV, n. 39, maggio 1980, pp. 44-45.

«sperimentale» oltre che di una “correttezza nella presentazione grafica (anche se non nella rilegatura)”, il fotolibro autoprodotta, garantiva Colombo, composto da cento pagine di immagini “con un testo breve e davvero «accessorio»”, sarebbe potuto essere venduto al prezzo di tre o quattro mila lire<sup>291</sup>. Anche da “Il diaframma. Fotografia italiana” Renzo Chini, che nel suo *Il linguaggio fotografico* pubblicato a Torino nel 1968 aveva chiaramente già argomentato il fotolibro nei suoi elementi di tecnica, montaggio e impaginazione<sup>292</sup>, illustrava, insieme al Gruppo Camera Tre, i procedimenti finalizzati a fabbricarsi da sé un fotolibro: sarebbe stata poi la stessa rivista a farsi garante della promozione, oltre che della vendita, dei “fotolibri alternativi, di controinformazione o solo «diversi» da quelli che offre il consueto mercato editoriale”, impegnandosi a recensire i lavori presentati alla stessa stregua dei fotolibri stampati con processi tradizionali<sup>293</sup>.

Per Ando Gilardi comunque solo un sistema di autoproduzione artigianale di un numero limitatissimo di copie, dai dieci ai cinquanta esemplari, poteva garantire una reale libera e genuina “autogestione della cultura”<sup>294</sup>: l’inevitabile e drastica riduzione della tiratura, per Gilardi, era infatti contrappesata da una forma produttiva decisamente rivoluzionaria in quanto veramente libera dal giogo pesante del capitale, comunque ingente se per pubblicare un fotolibro di 2/3000 copie a un fotografo sarebbero serviti alcuni milioni di lire<sup>295</sup>. Di fatti la testimonianza di Enrico Scuro che nel 1979 aveva pubblicato autonomamente, presso una stamperia bolognese, un suo progetto fotografico rivelava i limiti della stessa autoproduzione con metodi semi-industriali quando il problema era quello della vendita del volume: a Scuro stampare in 2100 copie il suo *Malgrado voi. Immagini di due anni di battaglie del movimento di Bologna*, in 60 pagine con altrettante fotografie in bianco e nero, era costato comunque 2 milioni di lire, tanta fatica e poco sonno “per tutti i problemi pratici ed economici. Una esperienza da fare al massimo una sola volta nella vita”<sup>296</sup>.

La maggiore sensibilizzazione nei confronti del libro fotografico riscontrata a partire dal decennio precedente all’interno di alcune riviste specializzate del periodo negli anni Settanta rivela uno sforzo critico più sistematico con la pubblicazione, tra il 1971 e il 1979, di appositi numeri monografici dedicati all’argomento. La prima rivista a proporre un simile approfondimento critico è

<sup>291</sup> C. COLOMBO, *L’editore di se stesso. Fotografie di Mario Cresci*, in “Foto Film”, XIII, n. 7, luglio 1968, pp. 46-47. In particolare Colombo si sofferma, senza addentrarsi in descrizioni prettamente tecniche, sul sistema in rotocalco su macchina piana che al fotografo appariva “il più idoneo a tradurre in termini di buona fedeltà tonale i chiaroscuri dell’originale fotografico”. Le soluzioni prospettate da Colombo certo però non avrebbero risolto i problemi di ordine distributivo, nella consapevolezza che “quello dell’idoneo canale di distribuzione e di offerta è il vero punto dolente dell’editoria fotografica” (*Ibidem*). Quanto alle proposte di autoproduzione di libri fotografici si veda anche A. P., *Come costruire un libro fotografico*, in “Il progresso fotografico”, LXXVI, n. 5, maggio 1969, pp. 14-15.

<sup>292</sup> R. CHINI, *Il linguaggio fotografico*, cit., pp. 53-56.

<sup>293</sup> GRUPPO CAMERA TRE (a cura di), *A ciascuno il suo fotolibro ovvero come fabbricarselo da soli*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 198, dicembre 1974, pp. 51-53.

<sup>294</sup> A. G[ILARDI], *I fuoriusciti*, in “Photo 13”, II, n. 4, aprile 1971, p. 37.

<sup>295</sup> A. G[ILARDI], *Siamo tutti editori*, in “Photo 13”, II, n. 4, aprile 1971, pp. 64-67.

<sup>296</sup> S. n., *La provincia sommersa*, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, p. 69.



“Popular Photography Ed. Italiana” nel numero di luglio-agosto 1971, e ciò non stupisce se si pensa che il suo direttore, Lanfranco Colombo, fu uno tra i primi a impostare una coerente politica editoriale pubblicando, come lui stesso affermò, “fotolibri curati, di basso costo e naturalmente non venduti”<sup>297</sup>, a partire dal 1968, con la fondazione delle edizioni del Diaframma e ancora tramite i supplementi della rivista succeduta nel 1972 a “Popular Photography” (cat. n. 32).

La ragione della pubblicazione del numero nasce infatti, come spiegato nell’editoriale, dalla consapevolezza che il libro fotografico sia un fondamentale strumento di cultura: l’indicazione di una bibliografia essenziale a uso e consumo dei singoli fotografi e dei circoli fotografici, invitati a creare una loro biblioteca ma anche a organizzare serate di lettura dei fotolibri di maggior successo, voleva infatti essere uno stimolo per un esercizio critico che avrebbe contribuito al superamento dello scoglio di una troppo labile cultura fotografica, ovvero quella riscontrata nella maggioranza dei fotografi italiani<sup>298</sup>. Certo, il problema che questi volumi avessero ancora prezzi molto alti e una tiratura troppo bassa rendeva evidente la questione che quello del libro fotografico fosse ancora un discorso sin troppo elitario per incidere a livello popolare di cultura fotografica<sup>299</sup>: ciononostante la fiducia verso la pubblicazione di volumi economicamente sempre più accessibili nel corso degli anni Settanta sembrava finalmente giustificata dallo sforzo di alcuni editori che, soprattutto dalla metà del decennio precedente, avevano riconvertito i propri titoli di narrativa in edizioni tascabili ad altissime tirature. Anche per il fotolibro pareva infatti prospettarsi una simile evoluzione, già d’altra parte preannunciata dalle iniziative di case editrici d’oltreoceano come la Bantam Books di New York che nel 1973 dava alle stampe una collana di fotolibri tascabili. Per Attilio Colombo, che ne recensì sulle pagine de “Il progresso fotografico” i primi due volumi dedicati all’opera di Sam Haskins, una tale riconversione dell’editoria fotografica avrebbe certamente favorito non tanto la creazione di una cultura popolare quanto una necessaria popolarizzazione della cultura<sup>300</sup>.

Il numero di luglio-agosto 1971 di “Popular Photography Ed. italiana” dedicato al libro fotografico voleva dunque essere un invito a uno sforzo comune, un “seme lanciato nel fermentante mondo fotografico italiano” e una “prima guida ai libri «importanti»”. Vengono proposte così alcune immagini tratte da fotolibri esteri appena pubblicati e, quanto ad autori italiani, si presenta il solo volume di Ugo Mulas su Calder, quell’anno pubblicato a New York dalla Viking Press, a Parigi

---

<sup>297</sup> Lanfranco Colombo, in K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Dieci personaggi in cerca di un libro*, cit., pp. 40-41.

<sup>298</sup> S. n., *Editoriale*, in “Popular Photography Ed. Italiana”, n. 163, luglio-agosto 1971, s. n. p.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> A. COLOMBO, *Bantam Books. Fotolibri tascabili*, in “Il progresso fotografico”, LXXX, n. 12, dicembre 1973, p. 107. “Il progresso fotografico” sarebbe tornato sull’argomento ancora nel 1976 quando l’apparizione del libro fotografico *Friuli. Immagini di una tragedia*, pubblicato dalla Mondadori all’interno della collana Oscar documenti, fece apparire possibile una prossima politica fotoeditoriale basata sul tascabile (S. n., *Recensione a Friuli. Immagini di una tragedia*, in “Il progresso fotografico”, LXXXIII, n. 11, novembre 1976, p. 90).

dall'editore Chêne e, in traduzione italiana, presso Silvana editore. Quanto ai testi critici di Zannier e Turrone apposti alla seconda parte del numero monografico di "Popular Photography", essi si focalizzano sulla questione della lettura di un fotolibro, cui la cultura fotografica aveva fino ad allora prestato fin troppa poca attenzione: l'analfabetismo fotografico di cui profetizzava già Moholy-Nagy nei primi decenni del '900, per Zannier, si era infatti ampiamente avverato. Per il critico friulano la lettura di un libro fotografico presupponeva innanzitutto la conoscenza della grammatica interna all'immagine singola, prerequisito necessario per poter individuare quindi le relazioni a livello di sintassi tra le varie immagini<sup>301</sup>.

Più preciso Turrone, che già dal titolo del suo intervento chiarisce come quella del fotolibro sia invece una lettura difficile: Turrone propone infatti una modalità di lettura piramidale che, dall'apice dell'analisi del rapporto tra significante e significato nell'immagine fotografica, giunge a una più vasta considerazione orizzontale sulla situazione culturale, storica e individuale necessaria per chiarire i presupposti che hanno determinato la nascita del fotolibro da parte del suo autore<sup>302</sup>. Nel ribadire la dimensione autoriale del fotolibro e la sua autonomia discorsiva lontana dai criteri antologizzanti dei libri d'arte in cui ogni singola riproduzione fotografica è completamente svincolata dall'altra, il primo numero monografico dedicato ai libri fotografici richiede insistentemente al suo pubblico una disponibilità a leggere il libro fotografico diversa da una più passiva fruizione basata sul solo guardare o sul solo gesto di sfogliare le pagine<sup>303</sup>. D'altra parte, negli stessi anni, anche Susan Sontag rifletteva sulle modalità di fruizione di un fotolibro da parte del lettore, notando però come in un volume fotografico "niente impone al lettore l'ordine raccomandato o indica la quantità di tempo da dedicare a ogni fotografia<sup>304</sup>", laddove invece Turrone lasciava sottintendere l'importanza di una direzione di lettura non diversa da quella richiesta dal messaggio verbale.

Se comunque nel 1971 Zannier distingueva- tra i fotolibri d'autore- quelli caratterizzati da una impaginazione basata su criteri formali e estetizzanti, in cui la singola immagine, benché inserita in un complesso di significazione più ampio, tende all'autosufficienza tramite incorniciature e bordature bianche carenti invece in fotolibri come *Life is good & good for you in New York* di William Klein,

---

<sup>301</sup> I. ZANNIER, *Leggere un fotolibro*, in "Popular Photography Ed. Italiana", n. 163, luglio-agosto 1971, p. 39. Si legga invece quanto, a distanza di qualche anno, Roland Barthes, in un'intervista rilasciata a Angelo Schwarz e pubblicata su "Il diaframma. Fotografia italiana" nel giugno 1978, sottolinei come "pensare a una grammatica della fotografia sia porre in maniera errata il problema" in quanto i meccanismi del linguaggio fotografico non sono assimilabili a quelli del linguaggio verbale, come d'altra parte aveva già affermato a inizio anni Sessanta ne *Il messaggio fotografico* (R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, cit., pp. 5-21). Nell'intervista Barthes sostiene che per parlare seriamente della fotografia bisogna piuttosto metterla in relazione con la morte: difatti, da lì a due anni, sarebbe uscito il suo *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (A. SCHWARZ, *Intervista a Roland Barthes*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 238, giugno 1978, pp. 33-35).

<sup>302</sup> G. TURRONE, *Una lettura difficile*, in "Popular Photography Ed. Italiana", n. 163, luglio-agosto 1971, p. 40.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004, p. 5.

esempio di una idea più fluida di concatenazione tra le immagini<sup>305</sup>, Turrone nel 1974, dall'interno del secondo numero monografico dedicato ai libri fotografici pubblicato in Italia dalla rivista "Il diaframma. Fotografia italiana", sottolineava invece l'inutilità di ricondurre il fotolibro a strutture imposte. Questo, scriveva Turrone, sarebbe equivalso a dire "un romanzo deve essere scritto così e così, così dipinto un quadro, così scritta una poesia<sup>306</sup>", ponendo, dopo le incertezze dei decenni precedenti, il fotolibro alla pari di altre forme espressive. D'altra parte, l'interesse di Turrone era principalmente rivolto all'individuazione di una evidente dimensione stilistica all'interno del fotolibro, il quale poteva dirsi perfettamente riuscito solo se il suo contenuto risultava espresso "secondo ragioni interiori di discorso" in una forma coerente e priva di sterili riferimenti alle tendenze fotografiche in voga. Contrario alla retorica imposta dalla moda di un dilagante impegno sociale che il critico giudicava il più delle volte falso, Turrone intendeva sfatare una certa tendenza del tempo volta a esaltare la sola dimensione contenutistica della fotografia sottolineando piuttosto come l'originalità di un fotolibro stia invece esclusivamente nella sua capacità di espressione<sup>307</sup>. È dunque in questa prospettiva che, nel suo decalogo per la lettura di un fotolibro, egli poneva come prioritario il solo riconoscimento, mediante percezione visiva, della concatenazione delle fotografie non come una "sequela di immagini" ma come "sintesi di una struttura che sta a significare un determinato concetto", concetto che è poi "l'idea base del libro"<sup>308</sup>, nella consapevolezza che non c'è "un metro di lettura comune a tutti i racconti per immagini" così come "non c'è un metro di lettura comune a tutti i romanzi<sup>309</sup>".

Il numero di dicembre 1974 de "Il diaframma. Fotografia italiana", rivista diretta sempre da Lanfranco Colombo come seguito dell'edizione italiana di "Popular Photography", nasceva anche questa volta dalla considerazione che il libro fotografico fosse comunque ancora un prodotto "negletto nella conoscenza e nella formazione di una cultura fotografica", laddove invece un suo più accurato approfondimento si rendeva ormai necessario affinché la fotografia potesse finalmente essere trattata come un linguaggio adulto<sup>310</sup>. Oltre all'articolo di Turrone, a quello dedicato all'autoproduzione di un fotolibro di cui si è già trattato in precedenza<sup>311</sup> e alla indicazione, da parte di Italo Zannier, di

<sup>305</sup> I. ZANNIER, *Leggere un fotolibro*, cit., p. 39. Allo stesso modo Olivier Lugon caratterizza i libri fotografici di Walker Evans, la cui impaginazione non prevede un montaggio dinamico quanto una impostazione di pagina come da fotografia comparata, in una concezione di serialità che comunque non inficia la capacità della fotografia "di produrre immagini significative di per sé". Da qui la differenza rispetto alla sequenzialità a carattere narrativo dei coevi *picture books* americani, più vicini ai modelli del reportage e del fotogiornalismo, in cui la singola immagine perde di autonomia diventando anello di congiunzione per un discorso visuale più ampio (cfr. O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., pp. 272-295).

<sup>306</sup> G. TURRONI, *Leggiamo un fotolibro*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, p. 56.

<sup>307</sup> G. TURRONI, *Una lettura difficile*, cit., p. 40.

<sup>308</sup> G. TURRONI, *Decalogo per la lettura d'un fotolibro*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, p. 58.

<sup>309</sup> G. TURRONI, *Leggiamo un fotolibro*, cit., p. 58.

<sup>310</sup> S. n., *Editoriale*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, p. 26.

<sup>311</sup> GRUPPO CAMERA TRE (a cura di), *A ciascuno il suo fotolibro*, cit., pp. 51-53.

letture minime, esulanti dal fotolibro *stricto sensu*, necessarie perché anche il fotografo acquisisca un profilo intellettuale tale da inserirlo nelle più ampie dinamiche culturali del tempo<sup>312</sup>, il numero dedicato ai libri fotografici presentava una intervista di Angelo Schwarz a George Herscher, direttore, dal 1972, della casa editrice parigina Chêne<sup>313</sup>- la casa editrice specializzata in fotografia distintasi per la produzione di libri fotografici di alto livello qualitativo<sup>314</sup>- e una inchiesta di Benedetta De Micheli, *In cerca di editore*, che tenta di trarre i primi bilanci sulla situazione dell'editoria fotografica italiana.

L'articolo si interrogava sul reale posizionamento in Italia del mercato del fotolibro a fronte dei dati Istat e Unesco relativi agli anni 1960-1965, in cui chiaro appariva come solo una piccolissima percentuale, meno del 10% di famiglie italiane, possedeva in casa più di 50 libri mentre la maggioranza (circa il 65%) aveva solo libri scolastici cui, d'altra parte, era riservato una grossa fetta di spesa annuale, che ammontava a meno di 25000 lire annui per famiglia, compresi dei soldi spesi per quotidiani, periodici e pubblicazioni a dispense<sup>315</sup>. L'incontro con alcuni personaggi del settore, dai responsabili della casa editrice Hoepli e dell'omonima libreria a Lucilla Clerici, "factotum" della galleria "Il diaframma", ai fratelli Passigli titolari della Idea Books -sistema di distribuzione di volumi stranieri sulle arti visive che aveva favorito in Italia dal 1972 la circolazione di libri fotografici esteri- confermava una situazione che poneva l'Italia come il "«Terzo Mondo» del libro d'immagine". Nel nostro paese, infatti, l'editoria tentennava adagiandosi sulla diffusione delle pubblicazioni straniere, i fotografi lamentavano la poca fiducia loro accordata dagli editori e le vendite, attestate nelle sole ricche città del Nord industriale e nei grossi centri del Sud come Napoli o Palermo, si limitavano a manuali di tecnica o a monografie straniere di autori rinomati, con una significativa predilezione, tra l'altro, per il libro antologico più che per il fotolibro monografico autoriale<sup>316</sup>. Su tutto la consapevolezza che in Italia il libro fotografico non era inteso come mass-media ovvero come strumento di documentazione e di approfondimento su una determinata tematica, quanto come raccolta antologica dell'opera di un fotografo, alla stregua del libro d'arte<sup>317</sup>.

---

<sup>312</sup> I. ZANNIER, *Una biblioteca per il fotografo*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, pp. 54-55. Allo stesso scopo la rivista "Photo 13" prometteva indicazioni su libri indispensabili per il fotografo pur non trattando di fotografia, vedi R. CHINI, *Tre stimolanti libri non fotografici*, in "Photo 13", III, n. 21, 15 novembre 1972, pp. 18, 20.

<sup>313</sup> A. SCHWARZ, *Chêne. Profilo di un editore*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, pp. 27-37. Dall'intervista emerge una politica editoriale comunque volta a privilegiare tra i fotografi quelli di più alto prestigio, già conosciuti attraverso grandi mostre o attraverso la loro capillare presenza nelle riviste specializzate del paese. Se permane la tendenza a tradurre i fotolibri editi in altri paesi, rari invece sono i casi di pubblicazione di progetti fotografici di autori poco noti.

<sup>314</sup> A tal proposito si veda infatti quanto scritto a p. 65, nel numero di luglio/agosto 1977 de "Il progresso fotografico" dedicato alla fotografia francese.

<sup>315</sup> B. DE MICHELI, *In cerca di editore*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, p. 48.

<sup>316</sup> Ivi, p. 50.

<sup>317</sup> Ivi, p. 49.

Lo sguardo complessivo sulla situazione fotoeditoriale del paese proposta a grandi linee da Benedetta De Micheli nel 1974 si fa ancora più analitico a distanza di cinque anni, quando “Il progresso fotografico” dedica al fotolibro un altro numero monografico, alla luce di quello che da più parti era stato annunciato come il definitivo decollo dell’editoria fotografica italiana. Difatti *Venezia ’79. La fotografia*, colossale manifestazione fotografica costituita da 26 mostre, conferenze e workshop che aveva attirato in laguna, tra giugno e settembre 1979, più di mezzo milione di visitatori, sembrava aver funzionato da catalizzatore per la formazione di iniziative fotoeditoriali attorno a cui si concentrò l’interesse di chi intravedeva per l’editoria fotografica, fino a quel momento improntata sull’improvvisazione e sulla casualità di politiche editoriali frammentarie e disorganiche, la possibilità di una maturazione imminente<sup>318</sup>. Da più parti giungevano rimandi alla fortuna dell’immagine fotografica nelle iniziative editoriali del tempo<sup>319</sup>, in un interesse in parte anche spiegato come risposta alla crisi della saggistica che sembrò portare numerosi editori a ripensare la propria politica editoriale in direzione del libro illustrato fotograficamente, senza che alla base ci fosse però una solida impostazione culturale di fondo, come spesso verrà lamentato<sup>320</sup>. Il boom dell’editoria fotografica, avviatasi anche grazie ai fatti del ’68 forieri non soltanto di un nuovo modo di vedere ma anche di esprimersi attraverso nuovi canali di comunicazione<sup>321</sup>, appariva alla fine del settimo decennio come l’esito più naturale di quel “riflusso moderato” che aveva portato alla crisi del saggio politico<sup>322</sup>, favorendo la conversione di certa editoria all’immagine fotografica, anche nei suoi usi più disimpegnati.

Il numero *Fotografia e editoria* del dicembre 1979 de “Il progresso fotografico” curato da Giuseppe Bonini, Attilio Colombo, Alberto Piovani con la collaborazione di Roberta Valtorta voleva essere un sunto delle reali linee di tendenza del settore fotoeditoriale negli ultimi due anni, al di là degli entusiasmi scaturiti da quello che era stato definito lo “splendido 1979” della fotografia, comunque puntellato da importanti eventi che avevano fatto intravedere, per gli anni a venire, un “più ricco, più articolato, più approfondito e, insieme, più diffuso” lavoro critico sull’immagine fotografica<sup>323</sup>. D’altra parte, oltre alla manifestazione veneziana, il 1979 vide il primo convegno, a Modena, dedicato a *La fotografia come bene culturale*, le mostre sulla *Fotografia italiana dell’Ottocento* a Firenze e Venezia, l’edizione di una ampia ricognizione storica sulla fotografia

<sup>318</sup> S. n., *Decolla l’editoria fotografica in Italia?*, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 7/8, luglio-agosto 1979, p. 75.

<sup>319</sup> AA. VV., *La fotografia diventa una musa*, in “Tuttolibri”, V, n. 25, 30 giugno 1979, pp. 4-5.

<sup>320</sup> N. ORENGO, *A colloquio con Uliano Lucas. Il reporter è un artigiano per la storia del futuro*, in “Tuttolibri”, V, n. 25, 30 giugno 1979, p. 5.

<sup>321</sup> M. MONTINI, *Le foto-inchieste, testimonianza immediata dei nostri drammi. Arte e denuncia*, in “Tuttolibri”, III, n. 34, 10 settembre 1977, p. 4.

<sup>322</sup> E. GAGLIANO, *Riflusso nei libri? Parlano tre editori di punta*, in “Tutto libri”, V, n. 3, 27 gennaio 1979, p. 2.

<sup>323</sup> S. n., *Editoriale*, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, p. 31.

italiana apparsa come volume autonomo negli Annali della Storia d'Italia Einaudi<sup>324</sup> oltre ai grandi successi di vendita non soltanto della più tecnica *Enciclopedia pratica per fotografare* della Fabbri editori (160000 copie, secondo la stima riportata all'interno del numero dedicato alla fotoeditoria de "Il progresso fotografico")<sup>325</sup> ma anche di un fotolibro autoriale quale *Essere Venezia* di Fulvio Roiter, le cui 10000 copie vendute furono senza dubbio un record importante nel settore.

Una editoria fotografica che certo iniziava a muoversi, specialmente per quanto riguarda i programmi delle grandi case editrici, in una politica editoriale che comunque coinvolgeva varie categorie di edizioni fotografiche, che i curatori del numero tennero a puntualizzare per cercare di chiarire gli equivoci e le ambiguità perpetuate dalla stessa editoria. La crescita di pubblicazioni fotografiche riguardava difatti ampi settori, che andavano dalla manualistica, alle raccolte fotografiche di immagini d'archivio, alle antologie di autori storicizzati, ai testi critici su movimenti o periodi storici come ai libri dedicati a un'area territoriale e a problematiche sociali, fino alle ricerche dei giovani fotografi contemporanei. E se un fotolibro, sottolinea Attilio Colombo, non è né un manuale, né un libro illustrato in cui la fotografia, pur massiccia, risulta complementare a un discorso letterario o enciclopedico, ma è "un'opera che propone, comunica, trasmette un messaggio, una problematica, un tema, un'indagine esclusivamente attraverso la fotografia: in altre parole, un libro il cui autore principale (se non il solo) siano uno o più fotografi che agiscono come operatori del linguaggio loro specifico"<sup>326</sup>, risultava evidente come le politiche editoriali degli ultimi anni, seppur in crescita, rimanevano comunque molto prudenti nel proporre fotolibri autoriali, specie se di fotografi poco conosciuti.

Difatti, i "crudi dati di bilancio" dell'editoria fotografica di fine anni Settanta confermavano le difficoltà di un settore che comunque sembrava avere grandi prospettive di crescita se era finalmente giunto il momento in cui gli editori potevano prospettare non tanto degli utili, quanto un agognato equilibrio tra costi e ricavi per l'edizione di un volume fotografico<sup>327</sup>. Nonostante le tirature rimanessero comunque basse, attestandosi per volumi di interesse nazionale sulle 6/8000 copie e per quelli di interesse locale sulle 3/4000, più frequenti sembravano casi di ristampe o di riedizioni in cui gli editori potevano sperare di recuperare qualche profitto (circa l'8-10% del prezzo di copertina) risparmiando, ad esempio, sui diritti d'autore delle immagini- già acquistati per la I edizione- o sui

---

<sup>324</sup> C. BERTELLI- G. BOLLATI, *Storia d'Italia. Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*, Einaudi, Torino, 1979.

<sup>325</sup> Nata come traduzione di un'enciclopedia anglosassone dal tono prettamente tecnico, la versione italiana dell'*Enciclopedia pratica per fotografare* si vantò della curatela di Arturo Carlo Quintavalle, che contribuì a rafforzare il taglio critico dell'edizione tramite saggi e scritti, dedicati in particolar modo alla fotografia contemporanea.

<sup>326</sup> A. COLOMBO, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, p. 32.

<sup>327</sup> A. COLOMBO, *Storie e problemi di «FL»*, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, pp. 33-34.

costi degli impianti tipografici<sup>328</sup>. D'altra parte, la diffusa pratica dell'acquisto di testi all'estero, pratica che per Attilio Colombo mortificava la fotografia e la critica fotografica italiana, come la rincorsa a coedizioni con editori stranieri era dettata dalla stessa esigenza di ammortizzare alcune spese quali, ad esempio, quelle degli impianti di stampa<sup>329</sup>.

A determinare il costo di un fotolibro, spiega Colombo, concorreva infatti la spesa per i diritti d'autore, per la materia prima come la carta<sup>330</sup>, per la produzione tipolitografica (in proprio o tramite fornitori esterni) ovvero i costi di cliché, pellicole, lastre, inchiostri, avviamenti di macchina, personale, ecc., e la legatura; quanto al prezzo di copertina, esso è invece stabilito non solo dai costi sostenuti dall'editore, quanto da quelli spesi per la distribuzione e per la promozione, compreso la percentuale da dare al libraio, nonostante le diffuse lamentele sull'inefficienza delle librerie italiane, non presenti in maniera omogenea su tutto il territorio nazionale, avvezze a disporre i volumi fotografici sugli scaffali secondo criteri assimilabili a quelli usati più nei magazzini che nelle vetrine promozionali<sup>331</sup>. Comunque sia al 1979 tendenzialmente un investimento di 40 milioni di lire da parte di un editore era finalizzato a produrre un libro fotografico in 10000 copie a un prezzo di copertina di 12000 lire, laddove, come abbiamo visto, un'autoproduzione semi industriale richiedeva invece a un fotografo 2 milioni di lire per un volume tirato a 1500/2000 copie da vendere a un prezzo di copertina di 3000 lire: in entrambi i casi -confermava Colombo- in Italia "rarissimamente il prezzo di FL [del fotolibro] non è completamente giustificato dai costi sostenuti per produrlo"<sup>332</sup>.

Nel riassumere le tendenze dell'editoria fotografica della fine del settimo decennio, i curatori del numero de "Il progresso fotografico" sottolineavano dunque come caratteri costanti la persistente collocazione del fotolibro all'interno delle categorie della strenna o del libro d'arte e la generale tendenza ad acquistare libri fotografici all'estero o comunque a lavorare su materiale già preesistente. La lamentela sulla mancanza, nei fotolibri italiani, di testi critici redatti da specialisti dell'immagine come di interventi scritti dagli stessi fotografi che chiariscano intendimenti, metodi di indagine e finalità progettuali, risulta invece significativa in un contesto, quale quello italiano, in cui si era andata privilegiando una forma di pubblicazione fotografica generalmente priva di testi in nome di una autosufficienza linguistica che voleva la fotografia in una condizione di totale indipendenza dal medium verbale<sup>333</sup>. Del resto, lo stesso Attilio Colombo nel 1974 aveva affermato come la "sequenza

---

<sup>328</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>329</sup> Ivi, p. 41.

<sup>330</sup> Si denuncia in questa occasione il mercato monopolistico della Fabocart che, a fine anni Settanta, aveva portato a una continua lievitazione del prezzo (giunto a 900-1000 lire al kg) tanto da costringere molti editori a capitalizzare sulle scorte (Ivi, p. 38).

<sup>331</sup> Ivi, pp. 35-40; S. n., *Mostra Nazionale dell'Editoria fotografica. Un punto di incontro con gli editori*, in "Fotocultura", n. 4, 1978, p. 219.

<sup>332</sup> A. COLOMBO, *Storie e problemi di «FL»*, cit., p. 40.

<sup>333</sup> Anche Alberto Lattuada, interrogato in quegli anni da Angelo Schwarz, alla domanda su quale dovrebbe essere il tipo di relazione esistente tra immagine e testo, rispondeva che come "un quadro non ha la didascalia sotto, così

fotografica propria della ricerca contemporanea” stava assumendo “la mancanza di qualsiasi indicazione scritta (a volte non esiste neppure il titolo) come fattore determinante per stimolare l’osservatore ad un intervento critico<sup>334</sup>”. Il fatto poi che la presenza del testo nei fotolibri si fosse limitata spesso solo a una introduzione, slegata per contenuti e posizionamento dalla sequenza fotografica, scritta da nomi altisonanti ma incompetenti in materia e risolta il più delle volte in un florilegio letterario apposto alle fotografie<sup>335</sup>, confermava ancora una volta come l’immagine fotografica non fosse stata, almeno fino a quel momento, generalmente considerata degna di più puntuali analisi filologiche<sup>336</sup>.

Ma il vero problema dell’editoria fotografica era quello che le grosse case editrici, che avrebbero meglio potuto investire in termini di ricerca aspirando a portare avanti un discorso di massa, mostravano sì una attenzione più sistematica alla fotografia ma mai andando oltre la pubblicazione di monografie e antologie di grandi fotografi stranieri o italiani, a patto che già notissimi in campo internazionale. Difatti la percentuale di proposte esterne accettate da parte di un editore, minore o grande che sia, al 1979 si attestava tra lo 0,01% e il 3%<sup>337</sup>.

In un contesto in cui il 91% di italiani non leggeva nemmeno un libro all’anno<sup>338</sup>, nonostante la percentuale delle famiglie che non possedevano libri in casa era passata dal 64% del 1965 al 42% del 1973<sup>339</sup>, l’editoria fotografica avanzava certo, ma in una generale mancanza di coraggio nei grossi editori, laddove la piccola editoria, più oculata nella scelta dei temi e dotata il più delle volte di una ottima preparazione artigianale, stentava a sopravvivere sopraffatta dagli alti costi di produzione.

La critica fotografica, che all’ambito fotoeditoriale prestava sempre più attenzione come attestato, tra l’altro, dalla prima *Mostra nazionale dell’Editoria fotografica* organizzata dalla rivista “Fotocultura” negli spazi romani del Centro culturale dell’immagine “Il fotogramma” tra il dicembre

---

la fotografia dovrebbe avere forse un titolo, qualche indicazione, ma non essere spiegata totalmente, perché la spiegazione può essere una limitazione alla fantasia di chi la osserva; è meglio lasciarla parlare da sola, o quasi” (A. SCHWARZ, *Intervista a Alberto Lattuada*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 233, gennaio 1978, p. 30). Opinione fuori dal coro, per quegli anni, è invece quella di Giancarlo Iliprandi che, chiestogli se è possibile trovare una immagine fotografica allo stato puro, ovvero non contaminata dal testo scritto, rispose: “Io credo non si debba scindere la parola dall’immagine, penso che una buona miscela delle due cose produca una qualità di comunicazione migliore. Testo e immagine devono essere complementari, devono, assieme, produrre una comunicazione unica, e non essere tra loro ridondanti, non assistendosi a vicenda, mirando entrambi allo stesso scopo” (A. SCHWARZ, *Intervista a Giancarlo Iliprandi*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 239, luglio-agosto 1978, p. 31). Interrogata sull’argomento da Renata Einaudi, Susan Sontag sottolineò invece come le parole e le fotografie abbiano un diverso rapporto col tempo, per cui lavori di parole e immagini che prima parevano stare insieme perfettamente, a distanza di tempo potrebbero apparire disarmonici: il linguaggio verbale, per Susan Sontag, invecchia prima rispetto all’immagine fotografica (R. EINAUDI, *Incontro con Susan Sontag*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 244, dicembre 1978, pp. 12-13).

<sup>334</sup> A. COLOMBO, *Sequenze*, in “Il progresso fotografico”, LXXXI, n. 4, aprile 1974, p. 58.

<sup>335</sup> Si veda ad es. la critica sull’argomento di R. SALBITANI, *Fulvio Roiter*, in “Il progresso fotografico”, LXXXI, n. 4, aprile 1974, p. 21.

<sup>336</sup> A. COLOMBO, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, p. 31.

<sup>337</sup> A. COLOMBO, *Storie e problemi di «FL»*, cit., p. 32.

<sup>338</sup> V. MESSORI, *Se sapessimo chi è l’italiano che legge*, in “Tuttolibri”, V, n. 21, 3 giugno 1978, p. 5.

<sup>339</sup> S.n., *Buon libro peccato che non si venda. La crisi e le speranze*, in “Tuttolibri”, III, n. 22, 11 giugno 1977, p. 6.



1977 e il gennaio 1978<sup>340</sup>, lanciava continui appelli perché l'editoria fotografica rivolgesse la propria attenzione ai progetti di giovani fotografi italiani. Se gli editori si approcciavano con fin troppo cautela al libro fotografico d'autore, fotografi come Lanfranco Colombo o Uliano Lucas non potevano che polemizzare sulla proliferazione incontrollata di libri fotografici, carente però, alla base, di una reale progettualità<sup>341</sup>.

Sull'analisi della produzione italiana di fotolibri autoriali si concentrerà ancora la terza parte di questa tesi, per trarre un bilancio sullo sviluppo della politica editoriale del settore tra il dopoguerra e la fine degli anni Settanta, riscoprendo al contempo progetti fotografici che per la loro limitata diffusione hanno vissuto ai margini dalla storia della fotografia ufficiale.

---

<sup>340</sup> S.n., *Mostra Nazionale dell'Editoria fotografica*, cit., pp. 218-219. Le opere erano esposte in settori (società- scuola- ambiente- donne- politica- letteratura- spettacolo- strumenti critici- legislazione- tecnica- storia) con una sezione dedicata ai periodici: nell'articolo si prospettava già una seconda edizione, da dotare di un catalogo, a quanto mi risulta mai realizzato, in cui operare un primo lavoro di ricostruzione storica, con l'inserimento di volumi pubblicati precedentemente e che rischiavano, per il tempo trascorso, di essere relegati nell'anonimato.

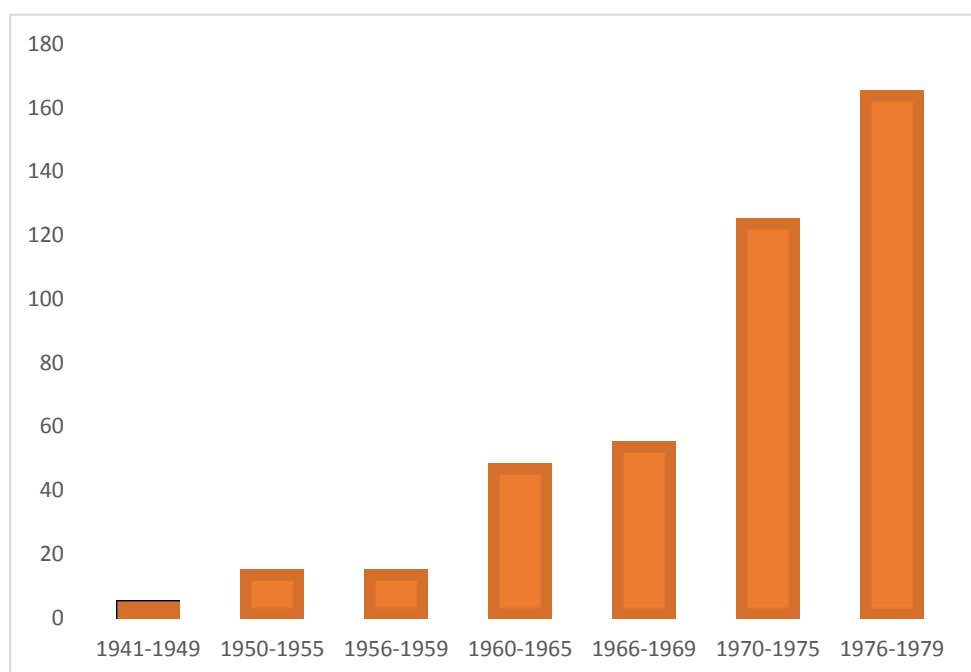
<sup>341</sup> Uliano Lucas, in K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Dieci personaggi in cerca di un libro*, cit., pp. 44-45; Lanfranco Colombo, in Ivi, pp. 40-41.

### III

#### I libri fotografici d'autore in Italia: un'analisi sulla politica editoriale del periodo

##### *Considerazioni preliminari per una lettura critica del regesto*

Il regesto presentato in appendice a questo studio mostra come la pubblicazione di libri fotografici d'autore sia un fenomeno editoriale che in Italia si sviluppa pienamente a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, comunque preparato da decenni di iniziative editoriali importanti che, nelle loro linee fondamentali, verranno esaminate nel corso di questo capitolo e nelle schede di catalogo successive. Il grafico seguente (Tab. 1) mostra infatti come la produzione di fotolibri autoriali segua un andamento progressivo, che dalle percentuali molto basse proprie degli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, giunge a coprire circa il 24% della produzione italiana negli anni Sessanta, per arrivare al 69% negli anni Settanta.



Tab. 1) Produzione libri fotografici d'autore 1941-1979

Va da sé che l'editoria fotografica del tempo non mancava comunque di editare annuari, cartelle di fotografie, libri antologici o con materiale fotografico di repertorio, volumi di manualistica

tecnica, saggi di estetica fotografica, trattazioni storiche e cataloghi di mostre ovvero una produzione editoriale di cui le percentuali trattate non tengono conto e che, seppure interessante, meriterebbe una analisi a parte, come specificato nel primo capitolo di questa tesi.

Nonostante il tentativo di esaustività perseguito, i titoli che si susseguono nel regesto possono certamente presentare qualche mancanza più o meno importante, in gran parte dovuta alla difficile rintracciabilità e reperibilità dei testi, le cui tirature sono generalmente molto basse: tuttavia tali carenze non modificano a mio avviso il panorama generale della politica editoriale italiana come di seguito delineata.

La scelta di non inserire nel regesto dei fotolibri autoriali le collane di ambito turistico, nonostante sia riscontrabile a partire dagli anni Sessanta una certa tendenza volta ad affidare l'illustrazione fotografica di un paese a un singolo autore, è stata sostenuta dalla convinzione che una tale produzione editoriale andrebbe trattata nelle sue singolari specificità storiche ed evolutive, senza infrangere la sua essenziale unità tramite l'estrapolazione di alcuni titoli che meglio risponderebbero ai caratteri di libri fotografici d'autore fin qui delineati. L'importanza che nella storia dell'editoria fotografica hanno assunto alcune collane come quelle dell'Automobile Club Italia o del Touring Club Italia<sup>1</sup> non è comunque misconosciuta in questa sede, fermo restando che è opinione abbastanza condivisa come in seno all'editoria fotografica turistica, anche quella più aggiornata, ci sia stata molta reticenza nel "riconoscere la vera autonomia autoriale dei fotografi", secondo quanto sottolineato anche da Bruno Carbone nel volume dedicato ai libri fotografici di Gianni Berengo Gardin<sup>2</sup>, tra i principali collaboratori del Touring Club Italia. La cautela delle politiche editoriali di enti come il Touring Club è del resto confermata anche dalla scelta di fare esclusivo affidamento su quei pochi fotografi largamente conosciuti e apprezzati dal pubblico, come confermatomi dallo stesso Berengo Gardin in occasione del nostro incontro del 2 marzo 2017 nella casa milanese del fotografo.

Dalle considerazioni avanzate dai critici che a partire dalla metà degli anni Cinquanta si interessarono alla produzione fotoeditoriale italiana emerge comunque già chiaramente la tendenza a distinguere l'editoria fotografica turistica da quella autoriale. Non soltanto Giuseppe Turrone, che nel 1959 sapeva comunque di non poter sottovalutare l'edizione di libri fotografici a carattere turistico o divulgativo in quanto questi, rispetto ai fotolibri "artistici", caratterizzavano in fondo la produzione media del settore<sup>3</sup>; ma anche Zannier che, nel recensire nel 1960 *Moods* di Mimmo Castellano – **cat.**

---

<sup>1</sup> A proposito di Attraverso l'Italia cfr. L. CLERICI (a cura di), *Attraverso l'Italia del Novecento: immagini e pagine d'autore*, TCI, Milano, 1999.

<sup>2</sup> B. CARBONE, *Gianni Berengo Gardin. Un racconto per immagini*, in ID., (a cura di), *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*, cit., p. 20.

<sup>3</sup> G. TURRONI, *Bibliografia. Carrellata turistico-artistica fra i libri*, in "Fotografia", XII, n. 9, settembre 1959, p. 38.

n. 8- come uno dei primi fotolibri pubblicati in Italia, sottolineava tutta la distanza che separava il volume dalle più frequenti edizioni fotografiche a interesse turistico<sup>4</sup>.

Certo da più parti si riconosceva soprattutto nella collana "Italia nostra" pubblicata a cura di Lorenzo Camusso dall'Automobile Club d'Italia l'avanzamento di una editoria turistica sempre più aggiornata sulle potenzialità del reportage e del racconto fotografico, dove al "gusto della fotografia tipo cartolina illustrata" si andava sostituendo una tendenza documentaria pronta a cogliere la "vicenda umana prima ancora che storica delle nostre plaghe turistiche"<sup>5</sup>. Il successo critico che la collana "Italia nostra" edita a Roma da LEA ebbe nel nostro paese a partire dal 1959, quando comparve il primo volume della serie dedicato al Lago di Garda realizzato da Mario De Biasi, uno dei più in vista fotoreporter italiani del tempo<sup>6</sup>, si mantenne costante per tutto il decennio seguente, che vide apparire fino al 1968 libri fotografici firmati dai più importati autori italiani<sup>7</sup>, in alcuni casi anche più volte ristampati, cosa veramente eccezionale per quegli anni<sup>8</sup>.

Pur nella riconosciuta singolarità della collana non si mancava però di sottolineare come trattavasi comunque di volumi "così spiccatamente «turistici», e così legati appunto all'industria turistica italiana, da dover essere collocati in un loro ambito molto preciso" - scriveva Arcari nel 1966.

*Possiamo portarli anche ad esempio, non tutti forse, ma certo la maggior parte, delle capacità che i fotografi italiani avrebbero di dare vita e di nutrire altre collane e altri libri fotografici; ma non sono tali, o meglio la loro natura non è tale, da poterli considerare come libri fotografici per eccellenza*<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> I. ZANNIER, *Novità in libreria. La divertente grafia di Mimmo Castellano in un nuovo fotolibro italiano: «Moods»*, in "Fotografia", XIII, n. 3, marzo 1960, pp. 26-27.

<sup>5</sup> A. ARCARI, *Fotoreportage e turismo*, in "Foto Magazin", V, n. 5, maggio 1960, pp. 44-45.

<sup>6</sup> Che Mario De Biasi fosse una figura esemplare in quegli anni anche in ambito fotoamatoriale lo testimoniano del resto articoli come O. GHEDINA, *De Biasi spiega la tecnica dei fotoreporter*, in "Il progresso fotografico", LXVII, n. 6, giugno 1960, pp. 13-22, o ancora *Il racconto per immagini*, pubblicato con una testimonianza di Eugene W. Smith all'interno di "Popular Photography", in cui De Biasi veniva presentato in qualità di capo dei fotografi di Epoca (E. W. SMITH, *Il racconto per immagini*, in "Popular Photography Ed. italiana", n. 85, luglio 1964, pp. 27-31).

<sup>7</sup> Tra i volumi pubblicati, M. De Biasi-D. Valeri, *Lago di Garda*, 1959; F. Pinna- E. De Martino, *La Sila*, 1959; F. Roiter- C. Montella, *Alpi apuane*, 1960; A. Ballo- B. Caizzi, *Milano dell'età spagnola*, 1960; A. Camisa- B. Cattafi, *Lo stretto di Messina e le Eolie*, 1960; E. Frisia- A. Vinci, *Dolomiti*, 1961; F. Pinna- G. Dessì- A. Pigliaru, *Sardegna: una civiltà di pietra*, 1961; G. Tortoli, *L'Arno*, 1962; A. Ballo- O. Gurrieri, *Perugia*, 1962; I. Zannier- E. Bartolini, *Friuli*, 1963; L. Sammartino- G. Russo, *Il Gargano*, 1963; C. Colombo- P. Chiara, *Le Prealpi varesine*, 1964; R. Crocella- L. Camusso, *Riviera di Levante*, 1964; A. Ballo, *Torino Barocca*, 1965; P. Carpi- J. Ciganovic, *Urbino e il Montefeltro*, 1965; M. De Biasi- P. Gadda Conti, *La Brianza*, 1966; T. Nicolini, *I castelli del Piemonte*, 1966; M. Castellano- S. Nisio, *Terra di Bari*, 1966; I. Zannier- I. Insolera, *Il quartiere barocco di Roma*, 1967; E. Frisia- G. Arpino, *La Valle d'Aosta*, 1969.

<sup>8</sup> Anche l'archivio della casa editrice LEA è andato disperso dopo la cessazione attività (dalla corrispondenza del 1-12-2016 di chi scrive con Andrea Passerini, responsabile della biblioteca e sala studi dell'Automobile Club Italia).

<sup>9</sup> A. ARCARI, *E in Italia?*, cit., p. 35. Significativo a tal proposito anche il giudizio di un fotografo come Mimmo Castellano che, per la collana "Italia nostra", aveva realizzato nel 1966 *Terra di Bari*. A proposito del volume egli infatti racconta, in una lettera inviata a Crocenzi, di essersi molto lacerato nel periodo di realizzazione, diviso tra l'interesse prettamente economico e l'esigenza "di tener fede alle idee nelle quali si crede". Castellano si dichiarava comunque

A partire da queste premesse, un approfondimento sulle pratiche di utilizzazione della fotografia nelle collane turistiche italiane sarebbe auspicabile, perché si delinei il profilo di una forma fotoeditoriale caratterizzata da implicazioni economiche, commerciali e sociali dotate di una propria specifica peculiarità<sup>10</sup>.

Non diverso è il caso dei libri d'artista costituiti in prevalenza da immagini fotografiche<sup>11</sup>: una produzione che si farà più diffusa a partire dagli anni Settanta, coinvolgendo figure di rilievo dell'ambito artistico contemporaneo che scelsero la fotografia come strumento per ricerche visuali destinate ai canali della stampa editoriale. In anni in cui la messa in discussione della neutralità della fotografia palesava la natura convenzionale del suo linguaggio evidenziando tutta la complessità concettuale del medium, l'immagine fotografica veniva reinserita nelle pratiche artistiche contemporanee, andando finanche a costituire il principale strumento di lavoro nella realizzazione dei libri d'artista eventualmente pubblicati da alcuni dei suoi esponenti<sup>12</sup>. Anche tali titoli non si ritrovano all'interno del regesto in appendice, riservato, con poche eccezioni, quasi esclusivamente ai lavori editoriali di fotografi. D'altra parte, per la ricognizione di una tale tipologia editoriale, comunque in gran parte inserita all'interno degli studi dedicati al libro d'artista italiano, si sarebbe dovuto procedere interrogando fonti diverse rispetto a quelle individuate nella mia ricerca, volta a indagare le implicazioni culturali, economiche e sociali del fotolibro italiano in ambito più prettamente fotografico. Ad ogni modo anche l'utilizzazione dell'immagine fotografica all'interno dei canali editoriali dei libri d'artista è un aspetto che meriterebbe un successivo approfondimento che possa tenere conto, caso per caso, della occasionalità o meno dell'utilizzo del medium fotografico da parte del singolo autore e delle specificità di una editoria d'arte, la cui storia, le cui prerogative ed esigenze

---

soddisfatto degli esiti del volume, non "al di sotto di tutti gli altri miei". E conclude: "forse questo sarà il primo libro di quella cessosa collana che avrà una sua dignità di racconto" (Lettera di M. Castellano a L. Crocenzi, 31/7/1966, Epistolario, Cartella Mimmo Castellano, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi).

<sup>10</sup> Si pensi, ad esempio, alla capillare diffusione di collane quali quelle del TCI, che hanno raggiunto un ampio bacino di lettori con vendite oscillanti tra le 20000 e le 40000 copie, numeri d'eccezione nel contesto dell'editoria fotografica nazionale (G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia*, cit., p. 390). Uno studio sulle guide turistiche è invece apparso di recente in R. RAUS- G. CAPPELLI- C. FLINZ, *Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel. Vol. II*, Firenze University Press, Firenze, 2017.

<sup>11</sup> Stabilito che anche la definizione di 'libro d'artista' è sufficientemente ampia da accogliere differenze e sfumature (C. GIBELLINI (a cura di), *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller. Catalogo ragionato*, Mart, Rovereto, 2007, p. 26), con questa accezione si intendono qui quei volumi realizzati da artisti- a eccezione di fotografi- attivi principalmente nel campo delle arti visive, stampati in tirature non eccessive e non necessariamente dotati di quell'opera unica originale che caratterizza il libro d'artista *stricto sensu*. La letteratura sui libri d'artista è abbastanza vasta, per cui rimando almeno a L. DEMATTEIS, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino, 1999; G. MAFFEI, *Il libro d'artista*, Bonnard, Milano, 2003 e relativa bibliografia.

<sup>12</sup> Faccio qui brevemente riferimento ai libri d'artista di Fabio Mauri, Giuseppe Penone, Carlo Gajani, Ketty La Rocca, per citare solo alcuni nomi tra coloro che nel corso degli anni Settanta hanno adottato la fotografia come metodo di indagine, pubblicando volumi costituiti prevalentemente da immagini fotografiche.

rispondono a criteri non completamente sovrapponibili- nonostante alcuni punti di tangenza- con i tentativi avanzati dall'editoria fotografica italiana dal dopoguerra.

Le assenze sommariamente enucleate testimoniano comunque delle diverse casistiche concernenti l'accezione, affatto univoca, di 'libro fotografico' che, per l'eterogeneità dei prodotti editoriali pubblicati, non può comunque essere compresa entro limiti estremamente rigidi: in tal senso i confini delineati nel primo capitolo diventano indicativi di una omogeneità tipologica basata innanzitutto sul principio di autorialità, accettando comunque sfumature e deviazioni.

A considerare allora i fotolibri autoriali pubblicati dal dopoguerra come elencati nel regesto in appendice emerge immediatamente come il primo incremento di produzione coincida negli anni Cinquanta con la diffusione nel nostro paese delle traduzioni italiane di libri fotografici pubblicati originariamente da case editrici straniere.

Dopo gli autarchici anni Quaranta, che quanto a produzione di libri fotografici d'autore si distinguono per la serie dei quattro volumi editi tra il 1944 e il 1945 da Giovanni Scheiwiller oltre che per l'eccezionalità di *Occhio quadrato* (**cat. n. 1**) – innovativo tanto per le concessioni a una fotografia documentaria ancora mal digerita in seno alla comunità fotografica nazionale del tempo quanto per la proposta di un prodotto editoriale autoriale che in Italia, in ambito fotografico, non aveva modelli da seguire -, negli anni Cinquanta l'impegno dei maggiori editori della penisola si volse alla promozione di volumi fotografici già editi all'estero. Introdotti in Italia sulla base di coedizioni economicamente vantaggiose sia per l'editore italiano che per quello straniero, le traduzioni di volumi esteri traggono il loro beneficio dal considerevole dimensionamento dei costi di produzione nella fase di stampa, godendo del vantaggio di non essere soggetti al pagamento dei diritti d'autore, generalmente già saldato dal responsabile della prima edizione del volume<sup>13</sup>.

Più della metà dei libri fotografici pubblicati in Italia negli anni Cinquanta furono dunque "di importazione", con gli editori italiani che guardavano in particolare ai volumi editi a Parigi da Robert Delpire e in Svizzera dalle edizioni *Guilde du livre-Clairefontaine* di Losanna dirette da Albert Mermoud, che nel 1954 pubblicava anche il primo libro fotografico dell'italiano Fulvio Roiter - *Venise à fleur d'eau*- e nel 1955, sempre dello stesso autore, *Ombrie terre de Saint- François*, vincitore del premio Nadar francese<sup>14</sup>. Quanto invece alla casa editrice Stringa di Genova, è evidente il sodalizio intessuto con la svizzera NZN-Buchverlag di Zurigo, responsabile delle prime edizioni della serie fotografica sulla vita dei santi pubblicata con esplicita approvazione ecclesiastica tra il 1952 e il 1958. Una ricostruzione biografica in chiave contemporanea dei luoghi e degli ambienti frequentati dalle figure omaggiate affidata interamente a Leonard Von Matt che, d'altra parte, negli

---

<sup>13</sup> Sui vantaggi della coedizione vedi A. COLOMBO, *Storie e problemi di «FL»*, cit., pp. 40-41.

<sup>14</sup> Sulla *Guilde du Livre* cfr. P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., pp. 92-94.

stessi anni e ancora per tutto il decennio successivo, sarà l'autore delle illustrazioni dei numerosi libri d'arte editi dalla casa editrice genovese dedicati all'architettura e alla scultura di alcune città italiane tra cui Roma e Genova, anch'essi per lo più usciti in coedizione svizzera.

Tornando alla Guilde du Livre di Albert Marmoud, la circolazione in Italia sin dagli inizi degli anni Cinquanta di alcuni volumi editi dall'editore svizzero è testimoniata dai diversi riferimenti reperibili tra la critica di quegli anni al primo libro fotografico pubblicato dalla casa editrice di Losanna, *Paris des rêves* di Izis, come a *Gran Bal du Printemps*, sempre dello stesso autore<sup>15</sup>. Generalmente apprezzati, questi volumi non trovarono però traduzione italiana: a essere coediti saranno invece alcuni libri fotografici di Ylla, al secolo Camille Koffler, fotoreporter specializzata nella fotografia di animali, scomparsa nel 1955 per un incidente durante un servizio fotografico in India. Sarà la casa editrice S.A.I.E. di Torino, fondata nel 1954 da don Giacomo Alberione come costola della Società San Paolo, a pubblicare alcuni dei suoi volumi fotografici già editi dall'editore svizzero, secondo una politica editoriale che, individuando nella famiglia il principale suo destinatario<sup>16</sup>, favoriva in primo luogo la costituzione di una letteratura fotografica per l'infanzia. A esclusione di *85 gatti*, in cui 115 fotografie di Ylla seguono senza soluzione di continuità un breve testo di Charles Baudelaire sul tema, gli altri volumi della fotoreporter austriaca presentano gli animali fotografati come protagonisti di una narrazione condotta per immagini e parole dal tono prettamente favolistico (fig. 1).

---

<sup>15</sup> A. VALENTINI, *Zavattini, Strand e "Un paese"*, cit., p. 13; A. VALENTINI, *I fotografi narratori italiani*, cit., p. 12.

<sup>16</sup> <http://www.saiesanpaolo.it/chi-siamo/>. Diverse sono le case editrici cattoliche che nella forbice cronologica individuata hanno pubblicato libri fotografici. Tra queste emergono le Edizioni del Messaggero di S. Antonio di Padova, responsabile delle riedizioni delle biografie fotografiche dei Santi in gran parte già editate da Stringa, come del volume *Assisi* di Elio Ciol del 1969. Ancora, tra le case editrici cattoliche, si cita qui la milanese Vita e pensiero che nel 1963 pubblica *La vita di Gesù* e la Anonimas Veritas Editrice che nel 1967 edita *Lazzaro alla tua porta* di Caio Garrubba e Calogero Cascio (cat. n. 24). Le Edizioni Paoline pubblicheranno poi nel 1971 *A casa sotto il sole* di Pepi Merisio e, nel 1975, *Vangelo a caso* di Calogero Cascio mentre la casa editrice Coines edita tra il 1972 e il 1974 *Taize una parabola di chiesa* di Angelo Schwarz, oltre a *Quando io grido a te* e *Quando dico speranza* sempre di Calogero Cascio. Rimando alla scheda di catalogo n. 24 per alcune considerazioni sull'editoria fotografica di ambito cattolico.



Fig. 1) Da Ylla, *I due orsacchiotti*, S.A.I.E., Torino, 1954, s. n. p.

D'altra parte, sullo stesso genere, l'editore torinese pubblicava ancora nel 1958 la storia fotografica di *Ciff il volpacchiotto*, fotografata da Astrid Bergmann e narrata da Claude Roy, già edita l'anno precedente da una casa editrice di Stoccolma, Ed. Ab Rabén & Sjogren, e ancora il volume *1, 2, 3, 4, 5* di Robert Doisneau, libro "concepito e impaginato da Albert Plecy per imparare a contare divertendosi", pubblicato sempre dalla Guilde du Livre- Clairefontaine di Losanna nel 1955 (fig. 2).



Fig. 2) Da R. Doisneau, *1, 2, 3, 4, 5*, S.A.I.E., Torino, 1955, s. n. p.

È probabile sia stato l'utilizzo della fotografia nell'ambito di una editoria 'disimpegnata' destinata principalmente all'età infantile a lasciare totalmente inosservata l'attività fotoeditoriale della S.A.I.E. torinese, i cui sei volumi fotografici pubblicati tra il 1954 e il 1958 saranno quasi del tutto ignorati dalla critica fotografica italiana, più attenta, come visto nel secondo capitolo, ai modelli



del fotoreportage internazionale, e in particolar modo a quello promosso da Robert Delpire, a partire dai volumi della collana “Neuf”<sup>17</sup>.

Tra il 1954 e il 1959 escono infatti in edizione italiana quattro volumi appartenenti alla collana parigina di cui sopra ovvero *Giappone* di Werner Bischof, per conto della casa editrice Garzanti<sup>18</sup>; *Da una Cina all'altra* e *Mosca* di Henri Cartier Bresson come coedizione tra Delpire e la milanese Artimport; e *Dagli Incas agli Indios*, libro fotografico introdotto da Manuel Tuñón de Lara con fotografie di Werner Bischof, Robert Frank e Paul Verger, pubblicato nel 1956 da Giangiacomo Feltrinelli.

Inserito nel 1959 all'interno della collana di libri illustrati “Specchio del mondo” sarà invece *Gli americani* di Robert Frank, che Robert Delpire aveva pubblicato nel 1958 all'interno della collana “Encyclopédie essentielle”, e che la casa editrice Il saggiatore, fondata nel 1958 da Alberto Mondadori, avrebbe riadattato aggiungendo, per l'edizione italiana, ai testi raccolti e presentati da Alain Bosquet quelli scelti da Raffaele Crovi a testimonianza del rapporto dei letterati italiani con il paese d'oltreoceano<sup>19</sup>.

Sempre nella seconda metà degli anni Cinquanta verranno poi editi i due fotolibri di William Klein pubblicati a Parigi dall'editore Du Seuil- *Life is good and good for you in New York* e *Rome*-entrambi editi da Feltrinelli rispettivamente nel 1956 e nel 1959<sup>20</sup>.

Il gran numero di traduzioni degli anni Cinquanta testimonia quindi della palese volontà di importare alcuni dei libri fotografici che, in ambito europeo, avevano ottenuto ampia risonanza, in

---

<sup>17</sup> Sulla collana “Neuf” cfr. M. FRIZOT, *Robert Frank and Robert Delpire*, in S. GREENOUGH (a cura di), *Looking in*, cit., pp. 190-198.

<sup>18</sup> A causa dei traslochi che hanno dato seguito al dimensionamento dell'intera struttura, gran parte dell'archivio Garzanti è andato perduto. Non è stato possibile pertanto rintracciare alcuna notizia relativamente ai volumi fotografici pubblicati dalla casa editrice negli anni di riferimento (dalla corrispondenza di chi scrive con la segreteria di redazione, datata 26/1/2018 e 1/2/2018).

<sup>19</sup> All'interno dell'Archivio storico Il Saggiatore, il volume è citato solamente in una lettera inviata da Alberto Mondadori a Alberto Moravia, con data 12 marzo 1959, in cui l'editore informa il letterato dell'inserimento di alcune sue righe tratte dalla corrispondenza dall'America che lo scrittore romano aveva già pubblicato sulle pagine del “Corriere della sera” nel 1954. Il testo, spiega Mondadori, servirà da corredo a “una bella serie di foto sulla vita e il costume d'oltre Atlantico”. Nella lettera non viene specificato il nome dell'autore delle immagini fotografiche ma si forniscono comunque indicazioni sul titolo del volume, “che apparirà col titolo *Gli americani* per le edizioni del Saggiatore” (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio il Saggiatore - carteggio 1934-1976, fasc. Alberto Moravia).

<sup>20</sup> Il tentativo di avviare una collana di libri fotografici da parte della casa editrice Feltrinelli è brevemente accennato da Roberta Cesana in un paragrafo del suo “*Libri necessari*”. *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)* in cui la studiosa sottolinea come negli anni in cui l'editore avviò l'esperimento furono pubblicati solo tre volumi ovvero *New York* di William Klein, *Dagli Incas agli Indios* di Werner Bischof e *Rome* di William Klein (R. CESANA, “*Libri necessari*”. *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Edizione Unicopli, Milano, 2010, pp. 129-130). D'altra parte il disinteresse successivo di Giangiacomo Feltrinelli nei confronti del libro fotografico è testimoniato da una lettera del 1963 riportata in nota dall'autrice, in cui l'editore ribadisce all'agente letterario Erich Linder di non essere assolutamente interessato ad acquisire diritti di opzione per la pubblicazione di libri fotografici “ancorché di Cartier-Bresson” (R. CESANA, “*Libri necessari*”, cit., p. 130). Quanto alla documentazione archivistica relativa ai volumi fotografici editi dalla casa editrice, l'archivio Feltrinelli dispone solamente di materiale “post-pubblicazione” (ovvero ritagli stampa e pubblicità) meno interessante ai fini della mia ricerca. In “*Libri necessari*” nessun accenno è fatto a *Gli algerini in guerra* di Dominique Darboise e Philippe Vigneau, in quanto volume fotografico pubblicato come parte di una collana prettamente letteraria, *l'Universale economica*.

vista non soltanto della diffusione di un modello editoriale che in Italia stava per muovere i primi passi, quanto anche della circolazione dei più importanti lavori di maestri internazionali.

Ma è solo negli anni Cinquanta che la produzione di libri fotografici d'autore italiani rimane inferiore nel numero alle coedizioni internazionali, che comunque continueranno a comparire ancora nei decenni successivi sotto forma principalmente di antologie fotografiche e di manualistica tecnica, in vista di un più largo consenso da parte del pubblico.

La strutturazione del regesto ha permesso così di evidenziare la politica di editori come Domus, Il Saggiatore, Feltrinelli, Stringa, Fabbri, Dellavalle, Artimport, S.A.I.E., Garzanti, Motta interessati a pubblicare solamente volumi fotografici in coedizione, non sbilanciandosi mai oltre i grandi nomi della fotografia internazionale ed eludendo qualsiasi possibilità di promozione d'autori italiani, dalle vendite più incerte (tab. 2). E se la S.A.I.E., come abbiamo visto, pubblica principalmente volumi di Ylla e la casa editrice Artimport solo quelli di Henri Cartier-Bresson, la Feltrinelli si distingue per avere editato innanzitutto William Klein, presente ancora nei cataloghi di Silvana editore, responsabile nel 1964 dell'edizione italiana di *Tokyo* e di *Mosca*<sup>21</sup>.

Quanto alla casa editrice Garzanti, essa pubblicherà principalmente volumi dell'americano David Douglas Duncan, mentre l'editore Aldo Martello rivolgerà il suo interesse ai libri fotografici dello svizzero Emil Schulthess, promuovendo allo stesso modo anche i progetti editoriali di Federico Patellani, comunque tra i fotografi italiani di più ampia fama.

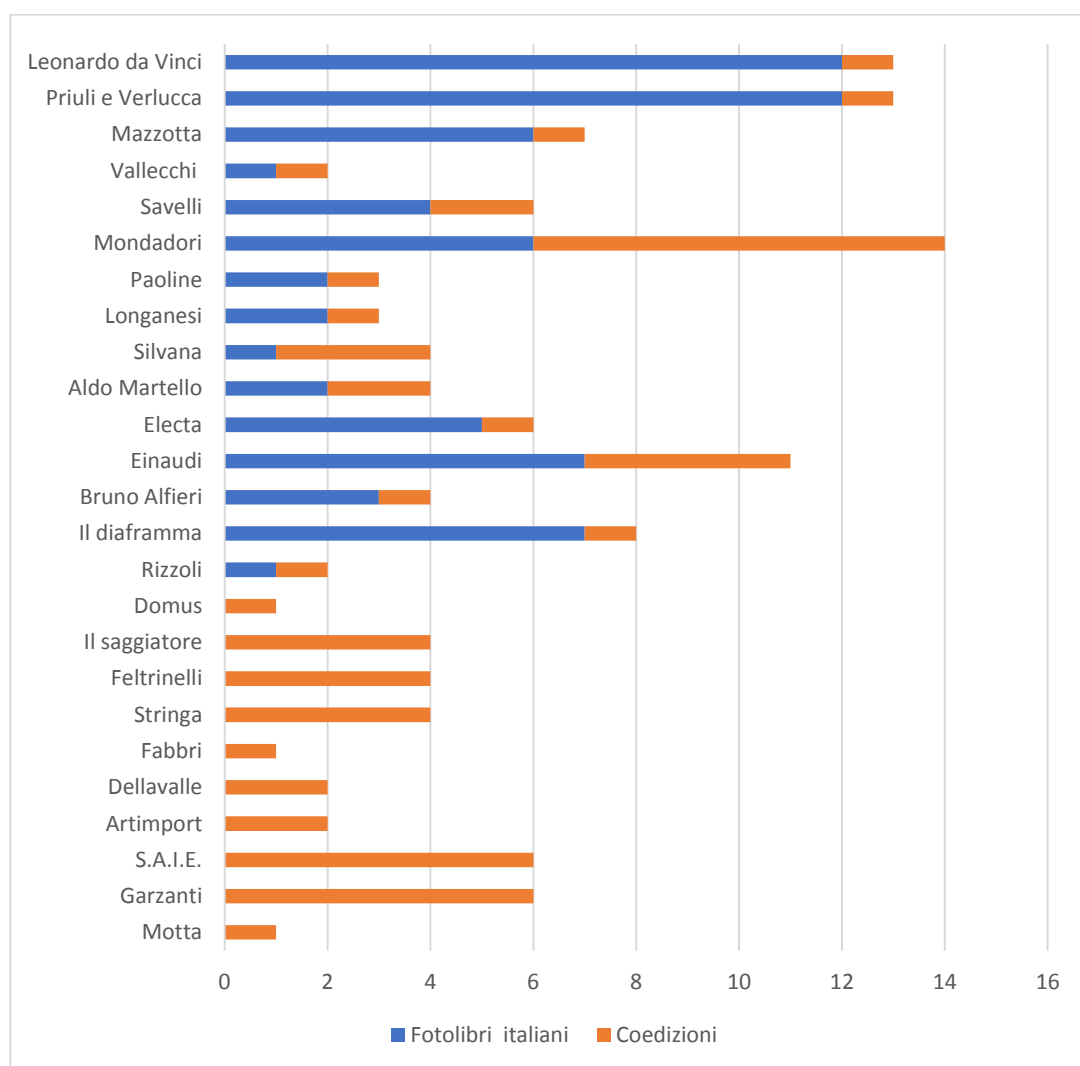
La tabella 2, che in arancione evidenzia il numero di coedizioni pubblicate dagli editori elencati sulla sinistra, mostra ancora come case editrici quali Il diaframma, Bruno Alfieri, Electa, Longanesi, Paoline, Savelli, Mazzotta, Priuli e Verlucca e Leonardo Da Vinci abbiano solo sporadicamente pubblicato volumi fotografici che già vantavano edizioni straniere. Se poi Einaudi, nonostante le diverse coedizioni, ha comunque mostrato la sua capacità di assecondare una editoria fotografica d'autore italiana, differente è il caso della Mondadori che, dopo un inizio tra gli anni Cinquanta e Sessanta in cui si distinse per la promozione di autori nostrani come Mario De Biasi e Carlo Bavagnoli<sup>22</sup>, negli anni Settanta pubblicherà principalmente libri fotografici stranieri di autori quali Roloff Beny, Yoshikazu Shirakawa, Kazuyoshi Nomachi, Leni Riefenstahl, ovvero volumi di

---

<sup>21</sup> Tra gli autori italiani promossi dalla casa editrice Silvana vi è Giulio Corinaldi, autore nel 1969 di un libro fotografico su Venezia (G. CORINALDI, *Luce e colori di Venezia*, Silvana, Milano, 1969), mentre l'uscita del *Calder* di Ugo Mulas nel 1971 sarà anch'esso frutto di una operazione editoriale di coedizione con la Thames & Hudson di Londra.

<sup>22</sup> M. DE BIASI- F. SACCHI, *Idea di Milano*, Mondadori, Milano, 1955; C. BAVAGNOLI, *Gente di Trastevere*, Mondadori, Milano, 1963. Del resto clamoroso era stato nel 1955 l'insuccesso commerciale del volume di Mario De Biasi se in un documento del febbraio 1958 dell'Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore si indica che, a quasi tre anni dall'uscita del volume, la giacenza di *Idea di Milano* nei depositi era di 2111 copie sui 2986 esemplari tirati (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Filippo Sacchi).

ampio successo estero che assicurarono all'editore milanese anche un numero, eccezionale per quel tempo, di ristampe italiane<sup>23</sup>.



Tab. 2) Cfr. tra produzione libri fotografici d'autore italiani e coedizioni

A considerare poi i casi di ristampe predisposte a ridosso della prima edizione, appare palese come siano stati soprattutto i volumi a circolazione internazionale ad avere il maggior successo di pubblico anche in Italia: l'esaurimento delle prime edizioni di *I Picasso di Picasso* di David Douglas Duncan, *Deserto che vive* di Walt Disney<sup>24</sup>, *La creazione* di Ernst Haas, *Questo è l'uomo* di Nilsson

<sup>23</sup> R. BENY, *Italia*, Mondadori, Milano, 1975; R. BENY, *Persia. Un ponte di turchese*, Mondadori, Milano, 1976; Y. SHIRAKAWA, *Himalaya*, Mondadori, Milano, 1976; K. NOMACHI, *Sahara*, Mondadori, Milano, 1977; L. RIEFENSTAHL, *Gente di Kau*, Mondadori, Milano, 1977; L. RIEFENSTAHL, *I nuba*, Mondadori, Milano, 1978; L. RIEFENSTAHL, *Giardini di corallo*, Mondadori, Milano, 1979.

<sup>24</sup> A proposito del volume, si forniscono qui i dati relativi alle ristampe predisposte dalla casa editrice Mondadori, che aveva acquistato dal Centro Internazionale del Libro di Firenze i diritti di pubblicazione. La I edizione Mondadori del febbraio 1960 contava 17 copie cartonate con dorso plastificato al prezzo di 6000 Lire + 382 copie plastificate al prezzo di 2300 Lire. La II edizione dell'ottobre 1960 constava invece di 3338 copie plastificate a 5000 Lire ciascuna

Lennart, *Italia* di Roloff Beny<sup>25</sup>, *Himalaya* di Shirakawa<sup>26</sup> e *Gente di Kau* di Leni Riefenstahl<sup>27</sup> richiesero infatti agli editori, prevalentemente Garzanti e Mondadori, di impostare edizioni successive, fonte di profitto per le case editrici. Meno numerosi sono invece i libri fotografici italiani ristampati, primo fra tutti il fortunatissimo *Morire di classe* di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin del 1969 (cat. n. 28), ma anche il molto meno conosciuto *Lassù gli ultimi La vie des montagnards* di Gianfranco Bini del 1972. Se comunque l'esigenza di una ristampa molto dipende dalla tiratura della prima edizione, i libri fotografici d'autore non godettero mai di cifre altissime: in base ai dati e alle informazioni reperite emerge come, ad esempio, la capacità di assorbimento di un volume quale *La creazione* di Ernst Haas fu abbastanza sottostimata da Garzanti che pubblicò 5000 copie totali nelle prime due edizioni del volume, ovvero tra il 1971 e il 1973, nonostante l'ampio successo di critica<sup>28</sup>. Ma non molto diversa fu la politica attuata da Mondadori le cui prime edizioni oscillavano tra le 2/3000 e le 5000 copie, una tiratura generalmente riservata alle coedizioni. In linea più generale, le tirature di un libro fotografico italiano pubblicato tra il dopoguerra e gli anni Settanta andavano in media tra le poche centinaia e le 3000 copie, superando raramente la cifra dei 4/5000 esemplari.

Pochissimi invece i libri fotografici italiani che hanno suscitato l'interesse degli editori esteri: tra questi emerge il caso del volume pubblicato a Milano da Lerici *Claudia Cardinale*, in cui le fotografie di Chiara Samugheo, Carlo Cisventi e Tazio Secchiaroli seguono l'intervista di Alberto Moravia all'attrice, edito anche in Germania nel 1964 e più tardi in Francia. Anche il vendutissimo *Italia mia* di Gina Lollobrigida, uscito nel 1972 a Firenze da Salani, fu tradotto e diffuso l'anno successivo in Francia, nella Repubblica Popolare Ungherese, in Svizzera e negli Stati Uniti. Un successo certo dovuto dalla popolarità dell'attrice se "in un Paese dove ci sono più automobili che lettori, il volume della Lollobrigida è andato esaurito in pochi giorni<sup>29</sup>". D'altra parte, continua l'anonimo recensore del libro sulle pagine de "Il progresso fotografico", non dovette essere difficile

---

mentre la III edizione del maggio 1963 comprendeva in tutto la pubblicazione di 2127 copie (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Sezione Documenti sonori e audio visivi, Tirature dei libri del Magazzino Editoriale di Verona 1924-1980).

<sup>25</sup> La I edizione del volume fu tirata a 4968 copie, mentre la seconda e la terza rispettivamente a 2805 e 1826 esemplari (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Sezione Documenti sonori e audio visivi, Tirature dei libri del Magazzino Editoriale di Verona 1924-1980).

<sup>26</sup> La I edizione del volume fu tirata a 3881 copie, mentre la seconda a 1676 (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Sezione Documenti sonori e audio visivi, Tirature dei libri del Magazzino Editoriale di Verona 1924-1980).

<sup>27</sup> La I edizione del volume stampata nel maggio 1977 contava 2770 copie, che dovettero andare subito esaurite se la seconda edizione è datata sempre maggio 1977, con una tiratura di 2080 copie. La terza edizione fu stampata invece nell'ottobre 1978 in 2035 esemplari (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Sezione Documenti sonori e audio visivi, Tirature dei libri del Magazzino Editoriale di Verona 1924-1980).

<sup>28</sup> A. COLOMBO, *Storie e problemi di «FL»*, cit., p. 34. Quanto alla ricezione del volume cfr. almeno la recensione alla terza edizione edita da "Il progresso fotografico" nel 1977: S. n., *Voi con noi in libreria*. Recensione a *La creazione* di E. Haas, in "Il progresso fotografico", LXXXIV, n. 10, settembre 1977, p. 76.

<sup>29</sup> S. n., Recensione a *Italia mia* di G. Lollobrigida, in "Il progresso fotografico", LXXX, n. 3, marzo 1973, p. 88.

per l'attrice italiana trovare in Salani, casa editrice diretta dall'ex marito, la disponibilità a pubblicare il volume, così come in Alberto Moravia, "ormai disposto ad apporre ovunque la sua firma", l'autore del testo introduttivo<sup>30</sup>.

Infine, è *Essere Venezia* di Fulvio Roiter ad avere circolazione internazionale grazie all'interessamento dell'editore francese Menges che nel 1978 pubblicò anche oltralpe quello che può essere considerato uno dei libri fotografici più venduti nella storia dell'editoria italiana, almeno fino agli anni Settanta: nell'impossibilità di reperire i dati precisi sulla tiratura del volume data la mancanza del relativo materiale archivistico presso la casa editrice<sup>31</sup>, bisogna attenersi alle fonti del tempo che parlano di 10000 copie vendute, caso davvero eccezionale per un libro fotografico d'autore italiano nato per interessamento di un piccolo stampatore friulano. Per la realizzazione del volume i titolari delle Arti grafiche LEMA di Maniago, in provincia di Pordenone, decisero infatti di affidare a Roiter una consistente somma di denaro insieme a una libertà progettuale che, in quello stesso momento, la Mondadori -un colosso editoriale al confronto- gli aveva negato<sup>32</sup>. Un sodalizio, quello tra lo stampatore di Maniago e il fotografo veneziano, che diede vita alla casa editrice Magnus, la quale, come la Punto e Virgola modenese, la Enzo Pifferi Edizioni o le edizioni Virginia di Pero, nacque per interessamento di un fotografo -rispettivamente Fulvio Roiter, Luigi Ghirri, Enzo Pifferi e Gianfranco Bini- in un momento quale la fine degli anni Settanta in cui lo sviluppo dell'editoria fotografica sembrava richiedere ai fotografi stessi un impegno più incisivo per dar vita a una produzione meno generalista e più diretta alla valorizzazione di progetti fotografici di stampo autoriale.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*. Una rivalutazione del volume e dell'esperienza fotoamatoriale di Gina Lollobrigida è invece in R. V., *Gina Lollobrigida da immagine a produttrice di immagini. La rivoluzione negli strumenti del comunicare. Il contenuto del messaggio cambia sistema linguistico e diventa trasmittente*, in "Photo 13", IV, n. 3, marzo 1973, pp. 44-47 e 78.

<sup>31</sup> Dalla corrispondenza di chi scrive con Federico Ferrari (31 maggio 2018), direttore editoriale del gruppo Scripta Maneant Editori che qualche anno fa ha rilevato l'attività della casa editrice Magnus.

<sup>32</sup> S. n., *Quando Golia perde le occasioni*, cit., p. 82.

Se è indubbio che quella dei fotolibri sia stata una programmazione altamente discontinua nelle politiche editoriali di case editrici per la maggior parte non specializzate in edizioni fotografiche, bisogna comunque riconoscere gli sforzi, anche se sporadici, portati avanti da alcuni editori nella creazione di collane esclusivamente dedicate a libri fotografici. Emerge così innanzitutto il precoce tentativo di Giovanni Scheiwiller che con i primi quattro volumetti editi tra il 1944 e il 1945 ha dato vita alla collana “Occhio magico” (**cat. 2**) stabilendo una prima forma di continuità a una linea editoriale che sarebbe poi stata ripresa dal figlio Vanni, dal 1951 alla direzione della casa editrice paterna. Tra il 1968 e il 1986 verranno infatti da lui pubblicati altri dieci volumi fotografici, che manterranno inalterate le caratteristiche dei primi quattro numeri della collana, ovvero una dimensione molto piccola, intorno ai 10x7 cm, e una tiratura bassa che negli esemplari pubblicati tra il 1944 e il 1945 si attesta tra le 500 e le 600 copie, mentre per le edizioni degli anni 1968-1986 non va oltre i 1000-1500 esemplari. A caratterizzare ancora la collana “Occhio magico” sarà inoltre il prezzo dei singoli volumetti, relativamente economici se confrontati con altri libri fotografici pubblicati negli stessi anni da differenti editori.

Non meno significativo è d'altra parte l'impegno di Diego De Donato sul fronte dell'editoria fotografica a partire dai primi anni Cinquanta, ancor più rilevante se si pensa alla città in cui il giovane avvocato operò, una Bari decentrata rispetto ai più importanti centri editoriali del Paese. Rilevata la tipografia paterna Leonardo Da Vinci di Città di Castello, l'avvio all'attività editoriale fu per De Donato assolutamente casuale, come del resto basata sull'improvvisazione fu la stessa politica di produzione attuata nei primi anni di attività, quando la tipografia venne trasformata in casa editrice, che da 1970 assumerà definitivamente il nome di De Donato editore<sup>33</sup>. L'incontro fortuito con Fosco Maraini nel 1947 offrì difatti a entrambi l'occasione per la pubblicazione di *Segreto Tibet*, prima opera per Maraini e primo volume dell'editore barese: un lungo resoconto di viaggio accompagnato da 60 tavole fotografiche fuori testo che De Donato, con grande dispendio economico, fece stampare dalla Zincografia fiorentina a garanzia di una migliore qualità di stampa<sup>34</sup>. Il volume, che pure presenta ancora una preponderante componente letteraria su quella fotografica, ha comunque segnato

---

<sup>33</sup> Sulla casa editrice De Donato si veda L. DI BARI, *I meridiani. La casa editrice De Donato fra storia e memoria*, Dedalo, Bari, 2012. Nel volume lo studioso si sofferma brevemente sulla prima fase dell'attività editoriale di Diego De Donato, quella che dagli anni Cinquanta giunge alla metà degli anni Sessanta, la cui ricostruzione è resa difficoltosa dalle grosse lacune di materiale archivistico relativo a quegli anni.

<sup>34</sup> F. MARAINI, *Segreto Tibet*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1951. Su *Segreto Tibet* vedi anche P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., pp. 41-44.

per la casa editrice il momento iniziale di un successivo tentativo di specializzazione in direzione di una editoria fotografica dedita ai reportage di viaggio di tono etno-antropologico<sup>35</sup>, che andò comunque affiancandosi alla pubblicazione di collane tecniche prima e letterarie poi.

Nel 1953, con l'uscita di *Assalto all'Everest* di Eric Shipton, la casa editrice Leonardo Da Vinci darà avvio a una serie "di album fotografici"<sup>36</sup>, collana editoriale che si vuole prevalentemente composta da fotografie e che vedrà l'uscita di soli due volumi, quello di Eric Shipton e, del 1954, *Approdo in Grecia* di Giovanni Comisso con fotografie dell'autore e di Fosco Maraini, Ruldolf Pestalozzi, Pier Maria Bianchin, entrambi tirati in pochissimi esemplari, rispettivamente 500 e 300 copie (**cat. n. 4**). Quanto all'utilizzo del termine "album fotografico", trattasi di una terminologia abbastanza frequente nel gergo editoriale di quegli anni: anche Alberto Mondadori, difatti, nel presentare nel 1959 ad Alberto Moravia *Gli americani* di Robert Frank non diversamente parlava di un "album" di "belle foto"<sup>37</sup>.

A rinsaldare il progetto editoriale sui reportage di viaggio mantenendo l'immagine fotografica come momento fondamentale per la narrazione dei luoghi descritti giungeranno poi, dal 1959, alcuni volumi della collana "Piccolo orizzonte", all'interno della quale Mimmo Castellano, redattore grafico presso la casa editrice barese, pubblicherà il suo *La valle dei trulli* nel 1960, stesso anno dell'uscita, fuori collana, del più sperimentale *Moods* (**cat. n. 8**). Ma "Piccolo orizzonte" giungerà in un momento di transizione nella storia della casa editrice, che dalla metà degli anni Sessanta vivrà una nuova fase<sup>38</sup>, in cui la fotografia verrà ad assumere una importanza del tutto secondaria: con l'uscita nel 1965 di *Feste religiose in Sicilia* (**cat. n. 18**), primo fotolibro dell'allora ventiduenne Ferdinando Scianna introdotto dal celebre testo di Leonardo Sciascia - *Una candela al santo una al serpente*-, si conclude difatti la collana "Piccolo orizzonte", ponendo ancora fine alla pubblicazione di libri fotografici autoriali da parte di un editore che aveva dato un importante contributo al settore.

Se la tendenza a editare volumi fotografici fuori collana o all'interno di collezioni eterogenee<sup>39</sup>, mai prettamente fotografiche, sarà una costante per tutti gli anni Cinquanta, Sessanta e

---

<sup>35</sup> In questa direzione si collocava anche il progetto *Nostro Sud*, reportage fotografico che De Donato aveva affidato nei primi anni Cinquanta a Fosco Maraini e Carlo Levi, chiamato a realizzare la parte testuale di quello che sarebbe diventato un libro fotografico sul Mezzogiorno d'Italia. Le differenze di vedute tra Maraini e Levi determinarono però il fallimento del progetto, su cui cfr. C. CHIARELLI-E. CIANI, *Nostro Sud di Fosco Maraini: un progetto fotografico incompiuto sul meridione italiano*, Alinari 24 ore, Firenze, 2009.

<sup>36</sup> E. SHIPTON, *Assalto all'Everest*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1953, risvolto di copertina.

<sup>37</sup> Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio il Saggiatore - carteggio 1934-1976, fasc. Alberto Moravia.

<sup>38</sup> L. DI BARI, *I meridiani*, cit., pp.

<sup>39</sup> Si pensi ad esempio all'inserimento di *Milano, Italia* di Mario Carrieri (**cat. n. 7**) e di *Immagini di una città* di Kurt Blum, entrambi del 1959, all'interno della collana "Forma-vita" curata da Giulio Confalonieri in cui, l'anno precedente, era già stato pubblicato un volume assolutamente differente come *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna* di Gillo Dorfles. Anche *Gli Americani* di Robert Frank appariva nel 1959 all'interno di una collana illustrata, ma non prettamente fotografica, come "Specchio del mondo" che nel 1960 ospita anche *Donne di Roma* di Saam Waageenaar (**cat. n. 11**). Non diversamente, se si eccettua il tentativo di costituire una collana di libri fotografici avanzato a inizio

Settanta, non di meno l'affidamento di alcuni progetti editoriali a esponenti della cultura fotografica nazionale è stata occasione importante perché alcuni editori potessero, pur con difficoltà, dare avvio, a partire dagli anni Sessanta, a iniziative tanto innovative nel panorama editoriale nazionale quanto capaci di offrire maggiore sistematicità a una produzione caratterizzata, come già sottolineato, da sostanziale discontinuità.

Spicca dunque l'impresa che Antonio Arcari conduce accanto all'editore Raffaele Bassoli, proprietario della zincografia milanese che prende il suo nome, il quale dal 1964 decide di affiancare alla sperimentale rivista "Imago" la pubblicazione dei "Quaderni di Imago", affidando al critico milanese la direzione artistica della collana e a Cesare Colombo la responsabilità grafica dei volumi. Ciascuno dei nove "Quaderni di Imago" è dedicato a un artista - pittore, scultore, architetto, scrittore, grafico- in una sostanziale equivalenza tra le arti che affida alla capacità espressiva e narrativa dell'immagine fotografica il compito di delineare la figura e l'opera del personaggio ritratto (**cat. n. 15**).

Nonostante l'estrema coerenza di un progetto editoriale che non subì sostanziali modifiche nel corso dei sette anni di vita della collana, la periodicità della pubblicazione dei "Quaderni" fu decisamente incostante. Ai primi quattro volumi pubblicati tra il mese di luglio e quello di dicembre 1964, seguirono due volumi nel 1967, mentre gli ultimi tre furono pubblicati rispettivamente nel 1968, nel 1969 e nel 1970.

Certo, il resoconto delle vendite dei primi due libri fotografici, quello dedicato a Giuseppe Guerreschi e a Floriano Bodini con fotografie di Tranquillo Casiraghi e Pepi Merisio<sup>40</sup>, non lasciò ben sperare sull'andamento della collana. Una lettera del 18 maggio 1965 di Attilio Rocchi, il quale aveva appena ritirato i primi due libri fotografici distribuiti in conto sospeso alle librerie interessate, informa difatti Raffaele Bassoli sull'insuccesso della collana. A quasi un anno dalla loro uscita difatti il *Floriano Bodini* di Pepi Merisio aveva venduto solo 8 copie al prezzo di copertina di 3000 Lire, mentre del volume su Giuseppe Guerreschi erano stati acquistati solamente 4 esemplari allo stesso prezzo di copertina<sup>41</sup>.

---

anni Cinquanta da Einaudi con la progettazione di "Italia mia", i libri fotografici pubblicati dalla casa editrice torinese appariranno nel corso degli anni Sessanta e Settanta all'interno di collane di differente natura quali "Saggi", "Serie politica" e "Letteratura": progetto editoriale di Paolo Fossati teso a instaurare un dialogo tra arti visive e letteratura, per cui rimando a V. RUSSO, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati*, in "Studi di Memofonte", 13, 2014, pp. 262-284. Anche la casa editrice Longanesi ha inserito le sue edizioni fotografiche entro una collana preesistente dal profilo culturale eterogeneo come "I marmi". Così, ancora negli anni Settanta, Gabriele Mazzotta pubblicherà *Forma di donna* di Carla Cerati nella serie "Album" che ospitava già edizioni d'arte ma non di fotografia, mentre *Fammi vedere! Un libro fotografico di educazione sessuale non conformista per bambini e grandi* sarà edito nella collana di letteratura politica "Il pane e le rose" della Savelli.

<sup>40</sup> Gran parte dei fotografi autori dei "Quaderni" furono scelti da Arcari tra i collaboratori della rivista "Foto Magazin", poi "Foto Film", di cui lui fu direttore responsabile dal 1957. Trattasi di Tranquillo Casiraghi, Pepi Merisio, Cesare Colombo, Toni Nicolini mentre Emilio Frisia era amico di vecchia data, docente, come Arcari, presso la Scuola Umanitaria di Milano. Vedi **cat. n 15**.

<sup>41</sup> Lettera dattiloscritta di A. Rocchi a R. Bassoli, 18/5/1965, Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.



*Risultati, come rileverà, molto modesti [...] La “Galleria dell’Obelisco” per esempio, la quale per il pubblico che la frequenta è la più qualificata per pubblicazioni del genere, non ha venduto altro che 2 sole copie del Bodini. La stessa libreria Rizzoli: 2 copie a titolo!! Non c’è da augurarsi che via via la collana possa affermarsi<sup>42</sup>.*

Questo probabilmente spiega perché la collana riprenderà le sue pubblicazioni solo nel 1967, trascinandosi a lungo progetti come quello dedicato alla figura di Carlo Zauli che, in parte ultimato già tra l’inverno 1966 e la primavera del 1967, verrà pubblicato solo nell’estate del 1968, con grande impazienza da parte di Zauli. L’artista sembrava infatti aver perso ogni speranza di vedere il volume stampato quando il 30 aprile 1968 decideva di scrivere direttamente a Raffaele Bassoli sottolineando all’editore come il non rispetto dell’impegno preso lo avesse messo in difficoltà con tutti coloro che a vario titolo avevano collaborato alla realizzazione del progetto editoriale<sup>43</sup>. Gli espedienti distributivi messi in atto da Arcari non dovettero tra l’altro sortire gli effetti sperati se alla richiesta del critico di fornire un elenco di nomi cui poter inviare un invito per l’acquisto del volume lo scrittore Giovanni Arpino, cui fu dedicato il terzo “Quaderno”, rispondeva che non era sua abitudine “seccare gli amici (e per giunta alle spalle)”: al massimo avrebbe potuto provvedere lui stesso ad acquistare “con debito sconto” una decina di volumi da inviare ai conoscenti, ma non di più<sup>44</sup>.

Anche Luigi Crocenzi nella seconda metà degli anni Sessanta fu coinvolto da una casa editrice per la direzione di una collana di libri fotografici. Fu l’Electa, cui al tempo si era appena associato Giorgio Fantoni dell’omonima tipografia veneziana, a affidare a Crocenzi una iniziativa editoriale che avrebbe presentato “i problemi e la storia e l’avvenire di città italiane grandi e piccole in monografie fotografiche<sup>45</sup>”. Una “rivoluzione editoriale” la cui novità, si legge in un foglio dattiloscritto annotato a penna conservato presso il Fondo Crocenzi del CRAF di Spilimbergo, stava proprio nella delineazione di “un programma preciso” finalizzato a “narrare fotograficamente, utilizzando in modo creativo sequenze fotografiche, montaggio, soggetto e sceneggiatura<sup>46</sup>” secondo l’esperienza maturata dal critico durante la sua attività alla guida del Centro per la Cultura nella Fotografia di Fermo nel corso del decennio precedente.

---

<sup>42</sup> Lettera dattiloscritta di A. Rocchi a R. Bassoli, 18/5/1965, Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>43</sup> Lettera dattiloscritta di C. Zauli a R. Bassoli, 30/4/1968, Archivio MUFOCO, Fondo Arcari. Sul volume *Carlo Zauli* con fotografie di Antonio Masotti cfr. **cat. n. 15**.

<sup>44</sup> Lettera dattiloscritta di G. Arpino a A. Arcari, 29/7/[1964], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>45</sup> Foglio dattiloscritto, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>46</sup> Foglio dattiloscritto, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

“Le città che sono l’Italia” (**cat. n. 22**), questo il titolo della collana, vide però uscire solo due volumi, il primo, edito nel 1967, immancabilmente dedicato alla città di Milano<sup>47</sup> e il secondo, dato alle stampe tre anni più tardi, sulla città di Ivrea<sup>48</sup>, la cui tradizione operaia e industriale avrebbe modellato il volto della città secondo un vocabolario iconografico in fondo non tanto distante da quello del capoluogo lombardo.

D’altra parte, in quegli stessi anni, Luigi Crocenzi, trasferitosi a Milano, aveva già dato prova delle sue capacità come responsabile del montaggio dei primi due libri fotografici di Lanfranco Colombo, fotografo che di lì a qualche anno sarebbe diventato tra i personaggi più rilevanti della cultura fotografica del tempo. Con la pubblicazione di *Ex oriente* (1963) e *Cinque rune* (1964) – **cat. n. 13**– Colombo aveva difatti dato avvio a una lunga programmazione editoriale, anticipando sotto il nome di “Edizioni del Diaframma” una più vasta attività ripresa a partire dal 1968 quando la casa editrice Il diaframma, da lui fondata insieme a Stefano Ranza, acquisì sede legale in via degli Imbriani 15 a Milano, presso la Edit Photo, che dal 1964 pubblicava la rivista “Popular Photography. Ed. Italiana” di cui Colombo fu direttore dal marzo 1966.

La vicenda che portò “Popular Photography. Ed. Italiana” al progressivo scollamento dall’edizione americana fino al definitivo stacco avvenuto nel 1972, quando la rivista si rese totalmente indipendente cambiando il nome in “Il diaframma. Fotografia italiana” prima, “Fotografia italiana” poi, è ben delineata negli studi dedicati a Lanfranco Colombo, factotum di tutta l’operazione<sup>49</sup>. Attorno alla figura di Lanfranco Colombo viene quindi a intrecciarsi la direzione di un periodico specializzato e la programmazione di una casa editrice che dalla fine degli anni Sessanta pubblicherà alcuni dei più importanti libri fotografici del nostro paese, in gran parte connessi con l’attività della omonima galleria, la prima in Europa esclusivamente dedicata alla fotografia, inaugurata sempre da Lanfranco Colombo nell’aprile del 1967 a Milano, in via Brera 10, con una mostra dedicata a Paolo Monti<sup>50</sup>.

La mancanza di documentazione archivistica sulla specifica attività della casa editrice Il Diaframma<sup>51</sup> obbliga a una analisi della sua politica editoriale a partire dalle attività che Colombo

---

<sup>47</sup> L. CROCEZI- D. BIRELLI (a cura di), *Milano*, Electa, Milano, 1967.

<sup>48</sup> G. BERENGO GARDIN- M. MULAS- F. ROITER- L. ZORZI, *Ivrea*, Electa, Milano, 1970.

<sup>49</sup> L. ERBA, «Una vicenda» nel contemporaneo, in *Fotografi italiani. Diario immaginario di Lanfranco Colombo* (catalogo della mostra- Bergamo 1993), Bergamo, Edizioni Bolis, 1993, pp. 190-196. Si veda anche A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 259-261.

<sup>50</sup> Sull’attività della galleria Il diaframma cfr. almeno L. ERBA- R. MUTTI (a cura di), *L’occhio di Colombo. Il Diaframma, Milano 1967-1972* (catalogo della mostra, Savignano sul Rubicone 1997), Colpo di fulmine Edizioni, Savignano sul Rubicone, 1997.

<sup>51</sup> L’archivio cartaceo di Lanfranco Colombo acquisito dal CRAF di Spilimbergo è costituito principalmente dal materiale relativo alle attività espositive della galleria milanese oltre che dalla corrispondenza dell’autore, limitata però principalmente agli anni Novanta del secolo scorso. Quanto agli anni che vanno dal 1967 alla fine dei Settanta l’archivio presenta solamente la rassegna stampa delle varie iniziative espositive intraprese da Colombo all’interno o all’esterno dello spazio della galleria. Anche la sezione dedicata alle mostre, in particolar modo quelle del primo decennio di vita della galleria, è comunque in gran parte costituita da echi della stampa, brosure, inviti e poster.

svolgeva *a latere* e all'unisono col suo lavoro di editore. Del resto alla pubblicazione dei libri fotografici Colombo ha spesso voluto affiancare eventi espositivi, anche brevi<sup>52</sup>, attento ancora a quanto veniva realizzato nel campo delle edizioni fotografiche da parte di altri editori. Così la seconda mostra della galleria Il diaframma presentava, tra il 26 aprile e il 2 maggio 1967, immagini di Mario De Biasi tratte dal suo *La donnina di Milano*, appena pubblicato dalle edizioni Imago; non diversamente tra il 28 novembre e il 14 dicembre 1967 Ugo Mulas esponeva negli spazi della galleria alcune fotografie del suo *New York arte e persone* pubblicato in quell'anno in coedizione da Longanesi (**cat. n. 25**), così come dal 26 ottobre al 9 novembre 1968 Dino Baranzelli presentava negli spazi della galleria le immagini inserite all'interno di *Lady lady* edito quell'anno dalla Baldini & Castoldi. Altre mostre anticipavano invece, e di diversi anni, la pubblicazione di successivi volumi fotografici: già nel maggio 1972 Carla Cerati con *Mondo cocktail* presentava in via Brera 10 il suo progetto fotografico sugli ambienti mondani milanesi che sarebbe apparso poi in un fotolibro dallo stesso titolo solo nel 1974 (**cat. n. 37**); non diversamente, tra il maggio e giugno 1972, Angelo Cozzi aveva esposto alcune delle immagini sulle adolescenti allo specchio che avrebbero costituito, a distanza di cinque anni, il libro fotografico *Scoprirsi donna* edito da Priuli e Verlucca nel 1977<sup>53</sup>.

Quanto ai fotolibri d'autore pubblicati tra il 1969 e il 1970 dalle edizioni Il diaframma, a partire da *Gli esclusi* di Luciano D'Alessandro (**cat. n. 29**), fino a *Black in white America* di Leonard Freed (fig. 3-4) - unico edito in coedizione - e a *Venezia muore* di Giorgio Lotti (**cat. n. 31**), tutti testimoniano della propensione di Colombo verso un fotoreportage di impegno sociale, ampiamente promosso dalla rivista di cui era direttore e dalla galleria che ne era diretta emanazione. D'altra parte, sarà proprio attorno a "Il diaframma" che si costituirà nel 1973 il gruppo italiano *The concerned photography* affiliato alla fondazione che Cornell Capa, fratello di Robert, aveva fondato oltreoceano nel 1966 per promuovere un fotoreportage internazionale di stampo umanista, i cui fotografi furono presentati per la prima volta in Italia nel 1969 all'interno della manifestazione SICOF, di cui Lanfranco Colombo dirigeva la sezione culturale<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Dal 14 al 31 gennaio 1969, ad esempio, si tenne la mostra di Luciano D'Alessandro, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*; dal 13 al 30 giugno dello stesso anno quella di Caio Garrubba, *I Cinesi*; dal 24 febbraio al 7 marzo 1970 Giorgio Lotti esponeva ancora fotografie dal suo *Venezia muore*. (Si veda la Cronologia delle mostre al Diaframma dal 1967 al 1972, in L. ERBA- R. MUTTI (a cura di), *L'occhio di Colombo*, pp. 65-76).

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> La costituzione del gruppo italiano *Concerned Photography* fu annunciata su "Il diaframma. Fotografia italiana" nel maggio 1973: qui gli esponenti del gruppo dichiaravano di far proprio un ideale di fotografia come impegno civile per contribuire a una cosciente testimonianza del proprio tempo. Essi erano: Gianni Berengo Gardin- Maurizio Berlincioni- Lisetta Carmi- Carla Cerati- Cesare Colombo- Angelo Cozzi- Luciano D'Alessandro- Mario De Biasi- Piero De Marchis- Antonio Leoni- Giorgio Lotti- Pepi Merisio- Toni Nicolini- Franco Petazzi- Giuseppe Pino- Luciano Ricci- Angelo Schwarz- Ferdinando Scianna- Mauro Valinotto- Massimo Vitali- Giuseppe Zaglio. Sull'argomento vedi P. REGORDA, *La Concerned Photography in Italia*, cit.



Fig. 3) Da L. Freed, *Black in white America*, Il diaframma, Milano, 1969, pp. 24-25.

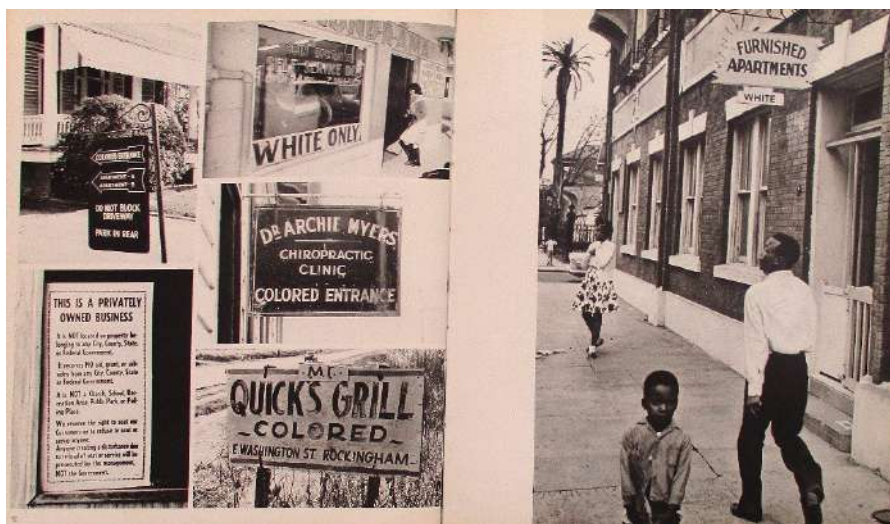


Fig. 4) Da L. Freed, *Black in white America*, Il diaframma, Milano, 1969, pp. 32-33.

Un'impostazione culturale di fondo, quella di Lanfranco Colombo, che diede coerenza alle edizioni de *Il diaframma*, prima casa editrice specializzata in Italia capace di operare con una discreta continuità. Gli insuccessi di vendita, ricordati da Lanfranco Colombo in una intervista di Kitty Bolognesi e Giovanna Calvenzi del 1980<sup>55</sup>, dovettero essere determinanti per la decisione intrapresa a partire dal 1971 di pubblicare veri e propri libri fotografici in forma di supplementi di "Popular Photography" prima, "Il diaframma" e "Fotografia italiana" poi (**cat. n. 32**). Un espediente che permise a Lanfranco Colombo di continuare a presentare in forma monografica progetti fotografici d'autore che avrebbero perso "mordente e scorrevolezza" se ridotti nei limiti di una rivista, favorendo

<sup>55</sup> Lanfranco Colombo, in K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Dieci personaggi in cerca di un libro*, cit., pp. 40-41.

nel contempo la circolazione di un prodotto editoriale conveniente quanto a rapporto qualità prezzo: tra il 1971 e il 1972 ogni supplemento fu venduto a un costo di 1500 Lire, decisamente economico se si confronta con altri volumi fotografici degli stessi anni. Tutti i supplementi, stando a quanto si legge nella presentazione dell'iniziativa apparsa nel dicembre 1971 su "Popular Photography. Ed. Italiana", avrebbero portato i propri discorsi "sulla realtà che ci circonda, a dimostrazione di quanto possa essere detto, gridato, comunicato agli altri attraverso l'immagine ottica<sup>56</sup>", ponendosi nel solco principale della linea intrapresa da Colombo nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, quando la sua predilezione per il fotoreportage, specialmente in ambito editoriale, non andava comunque a compromettere le necessarie aperture a un pluralismo di ricerche testimoniato invece dal complesso delle attività della sua galleria.

Nonostante, e proprio a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, crescano i tentativi di dar maggiore coerenza editoriale con l'apposita creazione di collane da parte di varie case editrici, trattasi sempre di progetti che si esauriscono nel giro di pochissimi anni, presentando in catalogo un numero, salvo poche eccezioni, davvero basso di libri fotografici d'autore. Anche se numerose sono le collane che vengono editate a partire dal 1979, in concomitanza con quello che anche al tempo fu sentito come il "boom dell'editoria fotografica", nondimeno tante sono quelle che hanno subito drastiche interruzioni: in questo panorama fa eccezione per numero di libri fotografici d'autore pubblicati la "Grandangolo" della Priuli e Verlucca che, in soli tre anni di vita, è riuscita a editare più di venti titoli<sup>57</sup>.

Gli anni Settanta vedono dunque l'avviamento di collane anche all'interno di quelle case editrici specializzate che intanto andavano costituendosi: è il caso della serie "Bianconero/La fotografia" delle edizioni Il fotogramma, emanazione dell'omonimo centro culturale nato a Roma nel 1973<sup>58</sup>, o della collana "Biblioteca di fotografia" della casa editrice Punto e Virgola fondata allora da Luigi Ghirri, i cui quattro fotolibri editi tra il 1979 e il 1980<sup>59</sup> si affiancano ai testi pubblicati per

---

<sup>56</sup> P. P. PRETI, *I supplementi di "Popular Photography"*, in "Popular Photography. Ed. Italiana", n. 167, dicembre 1971, p. 11.

<sup>57</sup> Priuli e Verlucca è una casa editrice nata dall'incontro di Cesare Verlucca con lo stampatore Gherardo Priuli, contraddistintasi negli anni Settanta per le sue pubblicazioni su tematiche geografico-antropologiche di interesse locale, tanto da optare per una distribuzione dei propri volumi tramite i negozi di alimentari dei paesi di montagna (S. n., *La provincia sommersa*, cit., p. 69). Su questa linea la "Grandangolo", che tra il 1979 e il 1981 edita 24 libri fotografici d'autore, si propone come una "collana di etnografia visiva", "un pulpito" messo a disposizione del fotografo "perché, con 34-35 fotografie, proponga il proprio discorso visivo": così spiegava nel 1979 Cesare Verlucca intervistato dai redattori de "Il progresso fotografico", cui rivela la tiratura della collana che si attestava sulle 2/3000 copie per titolo (*Ibidem*). Anche l'archivio della casa editrice Priuli e Verlucca manca della documentazione inerente agli anni di mio interesse (dalla corrispondenza di chi scrive con Michela Bertolino, 31/5/2018-14/06/2018).

<sup>58</sup> B. DONATELLI, *La fotografia a Roma /2. Intervista a Il fotogramma*, in "Fotocultura", II, n. 4, 1978, pp. 218-219. La periodicità della collana Bianconero/La fotografia va comunque oltre l'arco cronologico interessato da questo studio, cominciando le sue pubblicazioni nel 1979 e proseguendo ancora nel corso degli anni Ottanta.

<sup>59</sup> Trattasi di *Kodachrome* di Luigi Ghirri (1978); *Skyline* di Franco Fontana (1978); *La città invasa* di Roberto Salbitani (1978) e di *America seen* di Dennis Stock (1980).

la serie “Biblioteca di storia della fotografia”, a dimostrazione di una scelta culturale tesa a tenere distinti prodotti editoriali di differente natura (**cat. n. 45**).

Il dato che comunque emerge è che negli anni presi in considerazione da questo studio siano di più i progetti avviati e quasi subito interrotti che quelli caratterizzati da una reale continuità<sup>60</sup>.

Certamente, tra i numerosi progetti destinati al fallimento, è “Italia mia”, pensato alla metà del secolo scorso da Cesare Zavattini per l’editore Einaudi, il caso più famoso e storicamente discusso, sin dalla seconda metà degli anni Cinquanta, per le aspettative che una tale iniziativa aveva creato all’interno della comunità fotografica del tempo<sup>61</sup>. Ripercorrerne alcune tappe fondamentali a partire dalla documentazione presente nell’archivio Einaudi, permetterà in questa occasione di focalizzare l’attenzione su alcuni aspetti funzionali a una più completa delineazione delle dinamiche editoriali del periodo.

---

<sup>60</sup> Del 1979 è, ad esempio, il primo e unico volume pubblicato dalle Edizioni Meta all’interno della collana “Quaderni di fotografia” inaugurata col fotolibro *Misurazioni* di Mario Cresci; sempre dello stesso anno è *Flowers*, libro fotografico edito a Milano dalla Gammalibri che dà avvio alla collana “Fotolibro” di cui verrà pubblicato solo un altro volume nel 1980, ovvero *Fare l’amore non la guerra* di Claudio Jaccarino e Jean Fabre. Nel 1979 viene ancora avviata da Gabriele Mazzotta la collana “Fotografia” che proseguirà ancora nei decenni successivi, per tutti gli anni Ottanta, Novanta e parte degli anni 2000, pubblicando libri fotografici d’autore insieme a antologie di fotografi e cataloghi di mostra. Di soli due volumi- *Vivere a Milano* e *Viaggio dalla Sicilia al continente*- consta invece la collana “Documenti” edita nel 1978 dalla Csapp, stesso anno dell’uscita dei primi due libri fotografici (*Donne di Sicilia* e *Tu conosci la Sicilia?*) della collana “Situazioni” da parte della casa editrice palermitana Ila, serie che si esaurirà a quattro anni di distanza con la pubblicazione di altri due testi. Del 1977 è poi la collana “Il fatto la foto” (**cat. n. 43**), esperimento diretto da Uliano Lucas che vide uscire tra il 1977 e il 1980 cinque volumi, di cui gli ultimi due come antologie rispettivamente dedicate a due fotografi scomparsi, Tina Modotti e Franco Pinna. Anche il tentativo successivo portato avanti dalla fotografa Marialba Russo di dar vita a una collana di fotolibri autoprodotti dovette infrangersi dopo la pubblicazione dei primi due volumi: la collana “I quaderni dello sguardo” (**cat. n. 40**) vide uscire nel 1977 solamente *Giornale spray* e *Al ristorante il 29 settembre 1974*, per essere poi ripresa dall’autrice in tempi recenti, con la pubblicazione di *Travestimento* nel 2016 da parte della casa editrice Postcard di Roma. Non diversa la sorte della romana “Quinta parete”, che tra il 1975 e il 1976 pubblicò in tutto quattro volumi, tre dei quali fotografici con immagini di Dino Pedriali. Se poi *Vedi Napoli* di Luciano D’Alessandro è l’unico libro della collana “Punto di vista” inaugurata nel 1974 dalla Sagep di Genova, non diverso è il caso della serie “Reporter”, avviata nel 1965 da Bruno Alfieri, arrestatasi subito dopo la pubblicazione del solo *KK* di Federico Patellani.

<sup>61</sup> Si pensi ad esempio a quanto scritto nel 1967 da Antonio Arcari che, in occasione di una recensione al fotolibro *Fiume Po*, pubblicato l’anno precedente dalla casa editrice Ferro con fotografie di William Zanca e testo di Cesare Zavattini (**cat. n. 19**), aveva sottolineato come Zavattini avesse rappresentato, per tutti coloro che gravitavano attorno alla fotografia, un punto di riferimento importante per aver canalizzato al tempo stesso “una grande speranza e una grossa delusione” (A. ARCARI, *Due libri sul Po*, cit. p. 12).

Risale all'inizio degli anni Cinquanta<sup>62</sup> la progettazione di una delle collane di libri fotografici più rinomate nella storia della fotografia italiana per essere stata inaugurata nel 1955 con la pubblicazione del celebre *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini, primo e unico fotolibro edito all'interno di "Italia mia". L'idea zavattiniana di dar vita a una collana di libri fotografici traeva spunto dal soggetto di un omonimo film che lo sceneggiatore emiliano, se la cosa fosse andata in porto, avrebbe realizzato insieme a Vittorio De Sica da lì a breve<sup>63</sup>. Sebbene sia *Un paese* che la collana "Italia mia" siano state accuratamente indagati di recente, rispettivamente da Laura Gasparini e Alberto Ferraboschi in occasione della mostra dedicata al volume einaudiano<sup>64</sup>, risulta interessante in questa occasione porre l'accento su alcuni aspetti non ancora presi sufficientemente in considerazione, a partire dalla questione relativa alla discrepanza sul pagamento riservato al fotografo rispetto all'autore del testo di un libro fotografico, fino a un'analisi dei dati relativi alla giacenza dei volumi invenduti.

Il dibattito intorno alla identificazione della responsabilità autoriale dei fotolibri seguito alla pubblicazione nel 1955 di *Un paese* di cui si è detto nel capitolo precedente<sup>65</sup>, giungeva comunque all'interno di un contesto culturale in cui, anche in seno al mondo editoriale, si stentava a riconoscere l'autonomia autoriale della figura del fotografo. La lettera che Cesare Zavattini scriveva a Einaudi il 28 febbraio 1952<sup>66</sup> faceva infatti riferimento a una collana di libri fotografici, di cui si definiva il

---

<sup>62</sup> Per un approfondimento sulla politica editoriale Einaudi degli anni Cinquanta, specie nel settore della storiografia artistica, cfr. L. P. NICOLETTI, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet, Macerata, 2018.

<sup>63</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 28/2/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 35. Nella lettera Zavattini propone come primo volume della collana un fotolibro dal titolo *Italia mia*, che avrebbe mostrato fotograficamente il viaggio che lui e De Sica, autori del volume, avrebbero condotto attraverso l'Italia in occasione del film.

<sup>64</sup> Relativamente a *Un paese* rimando allo studio presentato nel catalogo della mostra *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità* e in particolar modo a L. GASPARINI, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, in L. GASPARINI- A. FERRABOSCHI (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese*, cit., pp. 12-35; e E. SHANNON, *Produrre qualcosa di semplice è un lavoro complesso: il design grafico di Un paese*, in L. GASPARINI- A. FERRABOSCHI (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese*, cit., pp. 72-75.; oltre a M. SPUNTA, *Il fotolibro "padano" come "ponte tra due linguaggi"*, cit., pp. 191- 202; M. A. PELIZZARI, *Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture*, in "Étude photographiques", n. 30, 2012, pp. 117-153; E. GUALTIERI, *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini*, Edizioni Bora, Bologna, 2005; P. COSTANTINI- L. GHIRRI, *Strand Luzzara*, CLUP, Milano, 1989. Quanto alla collana "Italia mia" cfr. A. FERRABOSCHI, *Il cinema diventa libro: il progetto di Italia mia e Un paese*, in L. GASPARINI- A. FERRABOSCHI (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese*, cit., pp. 36-51.

<sup>65</sup> Si veda pp. 51-53 di questa tesi.

<sup>66</sup> Il progetto della collana era in realtà stato concepito da Zavattini nel 1951 e proposto prima a Valentino Bompiani, che disponeva di un diritto di opzione su ogni volume di Cesare Zavattini. Bompiani però non si mostrò interessato all'impresa perché eccessivamente impegnativa dal punto di vista economico (A. FERRABOSCHI, *Il cinema diventa libro*, cit., p. 48).

formato (32x21) e il numero di pagine (circa 200), i cui autori sarebbero stati esclusivamente registi di professione, ovvero nomi- rassicurava Zavattini- “noti sul serio in tutti gli angoli della terra”. Questi, peraltro, avrebbero certamente apprezzato una tale iniziativa che - scriveva ancora lo sceneggiatore - consentirebbe loro di “fare un’opera meno debole della celluloida”, specificando come con questa affermazione non intendeva svalutare il cinema quanto obiettare sulla resistenza nel tempo del materiale plastico usato in ambito cinematografico<sup>67</sup>.

Si sarebbe dunque trattato di “libri neorealisti”, composti da fotografie e da una parte testuale definita da “poche pagine di prefazione, con numeri, dati” e da “diciture” apposte sotto le foto in cui poter leggere “i nomi e i cognomi di quelli che vediamo fotografati, e i nomi dei luoghi, le ore di quelle fotografie”. A ciò si sarebbero dovute aggiungere le frasi pronunciate da “quelle persone che vedremo nelle fotografie”, raccolte preventivamente con uno stenografo, secondo un approccio metodologico non distante dalle ricerche antropologiche e sociologiche condotte parallelamente in ambito scientifico<sup>68</sup>: un testo da affidare anche a uno scrittore, o a un poeta, “purché passi dall’ufficio di statistica<sup>69</sup>”.

La questione relativa alla figura del fotografo, sottaciuta nella prima lettera, viene invece a palesarsi già alla fine del maggio 1952, non appena Giulio Einaudi e Cesare Zavattini iniziano a discutere sul contratto da stipulare al regista, da loro considerato come unico autore del libro. Trattandosi di una “iniziativa sperimentale dove quindi i calcoli preventivi sono difficili a farsi”, Einaudi opta infatti per dare “all’autore il 10 [%] sul prezzo di copertina”, mentre il 2% sarebbe spettato a Zavattini stesso in qualità di direttore editoriale della collana, valutando ancora la possibilità di dare all’autore “un anticipo per le spese vive, anticipo che potrebbe essere fissato in una diaria di L. 10000<sup>70</sup>”. Calcolando dunque il 10% sul prezzo di copertina che, ad esempio, per *Un paese* fu di 3000 Lire al momento di pubblicazione del volume salvo poi salire a 4000 dal 1957, l’autore-regista del libro fotografico avrebbe percepito circa 1500000 lire sulla vendita di tutti i volumi editi, la cui tiratura complessiva era stata stabilita a 5000 copie<sup>71</sup>. Una cifra che al tempo dovette sembrare

---

<sup>67</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 28/2/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 35.

<sup>68</sup> È Pietro Clemente a ricondurre la formula zavattiniana alla “stagione italiana di ventriloquismo etnografico del dopoguerra”, secondo una modalità già sperimentata da Rocco Scotellaro in *Contadini del Sud* (1954), da Danilo Dolci in *Banditi a Partinico* (1955) e da Franco Cagnetta nelle sue *Inchiesta su Orgosolo* e sulla ‘disamistade’ (1953-1954), prefigurando l’incontro tra antropologia e storia orale approfondito in Italia dalla seconda metà degli anni Settanta. Cfr. P. CLEMENTE, *I paesi di Qualcuno*, in P. ERCOLE (a cura di), *Diviso in due. Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Diabasis, Reggio Emilia, 1999, pp. 62-63.

<sup>69</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 28/2/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 35.

<sup>70</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 13/5/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 43.

<sup>71</sup> Si consideri ad esempio che le prime edizioni delle opere letterarie della casa editrice Einaudi vantavano almeno una tiratura doppia, come si desume, ad esempio, dai dati inerenti a *La doppia notte dei tigli* di Carlo Levi, edito nel 1959.



favorevole e capace di assorbire la richiesta del mercato nazionale e internazionale, nella ripetuta convinzione che la collana “Italia mia” avrebbe riscosso un grande successo anche fuori d’Italia proprio per la presenza dei più grandi autori del cinema italiano in testa alla copertina<sup>72</sup>.

È solo a questo punto che Zavattini pone all’editore la questione della presenza e quindi del pagamento del fotografo, specie per quei fotolibri che intanto lo sceneggiatore emiliano stava pensando di affidare anche a scrittori come Flora Volpini o Paolo Monelli in un progressivo allargamento di tematiche e collaboratori, secondo una progettualità editoriale che tra il 1952 e il 1953 fu in costante sviluppo<sup>73</sup>. Significativa a tal proposito una lettera di Giulio Einaudi datata 28 giugno 1952 in cui l’editore sostiene con sicurezza che il problema del pagamento del fotografo si poneva solamente per coloro, tra gli autori, che non erano registi -in quel momento dunque solo per Volpini e Monelli- laddove invece i registi cinematografici avrebbero provveduto “direttamente a fare le fotografie”<sup>74</sup>.

Caduto nell’equivoco dell’equiparazione del regista all’operatore fotografico, Einaudi propone dunque una revisione del contratto precedentemente pensato, rivelando a Zavattini di offrire, come già stabilito, il 10% sul prezzo di copertina al regista-autore, riducendo invece la percentuale all’8% per coloro che avrebbero dovuto usufruire di un fotografo, a cui sarebbe spettato solo il rimborso spese<sup>75</sup>. Ma fu Mario Soldati, coinvolto intanto nell’iniziativa, a far riflettere Zavattini sull’impresa, sottolineando come sia necessità anche di un regista quella di disporre di un buon fotografo: Soldati infatti si mostrava disponibile a rinunciare a qualsiasi percentuale sul prezzo di copertina a fronte di un pagamento complessivo di un milione di lire con cui avrebbe pagato il fotografo e “parecchie altre cose che so io”. Le rivendicazioni di Soldati, subito respinte da Einaudi, costrinsero comunque Zavattini a far riflettere l’editore sul fatto che “anche i pezzi grossi hanno bisogno del fotografo”<sup>76</sup>, e, di ciò, Einaudi se ne sarebbe infatti presto accorto non appena le trattative con Vittorio De Sica per la realizzazione del volume su Napoli (**cat. n. 27**) iniziarono a prendere forma.

Dal luglio del 1953 sembra infatti concretizzarsi la possibilità di partire con l’iniziativa editoriale pubblicando i primi tre volumi, tra cui *Napoli* di De Sica, *Milano* di Luchino Visconti e *Roma* di Roberto Rossellini, di cui tuttavia si temevano i possibili sviluppi essendo intercorsi tra

---

<sup>72</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 10/7/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 78-81.

<sup>73</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 27/5/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 46.

<sup>74</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 28/6/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 55.

<sup>75</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 3/7/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 57.

<sup>76</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 25/7/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 58-60.

Rossellini e Zavattini alcune problematiche personali<sup>77</sup>. Se effettivamente le trattative per i volumi di Visconti e di Rossellini non ebbero mai compiuta realizzazione, differente fu invece la storia editoriale di *Napoli*, per la cui realizzazione a partire dal 1° settembre 1953 si cominciavano a profilare i termini del contratto da stipulare col regista, comprendenti la questione della scelta e del corrispettivo da dare al fotografo.

Rassicurato De Sica che il pagamento al fotografo sarebbe pervenuto dalla casa editrice<sup>78</sup>, al regista sarebbe invece spettato la scelta di designare il nome di colui che avrebbe realizzato la parte fotografica del volume: scartata la prima ipotesi che avrebbe visto Giacomo Pozzi-Bellini come esecutore delle immagini su *Napoli*<sup>79</sup>, il 30 ottobre 1953 Zavattini annunciava a Einaudi la scelta definitiva di De Sica a favore di Federico Patellani, il quale, dovendo giungere a Napoli “apposta da Milano”, richiedeva all’editore “300000 Lire e la percentuale che crederai”<sup>80</sup>. Zavattini in cuor suo confidava in una risoluzione della questione a ribasso e, volendo favorire l’editore, pensava invece a un compenso di 300000 Lire da saldare una volta per tutte “oppure 250000 e una percentuale”<sup>81</sup>.

In effetti Giulio Einaudi proporrà a Patellani “300000 lire a forfait” sottolineando come

*sebbene la spesa di 300000 lire per le riprese fotografiche (che nel primitivo contratto era a carico di De Sica) sia abbastanza rilevante, nel contratto ho cercato di ridurre il meno possibile la percentuale per De Sica, stabilendo soltanto che sulle prime 3000 copie vendute egli percepisca l’8% invece del 10%. Di più non è possibile fare se non si vuole aggravare oltre il prezzo di copertina che sarà già, inevitabilmente, elevato*<sup>82</sup>.

Ma Patellani fu irremovibile nel pretendere una percentuale, giudicando il solo compenso dei 300000 Lire sufficiente appena a coprire “soltanto le sue spese vive”: “con riluttanza” Einaudi dovette infine concedere al fotografo il 2% sul prezzo di copertina<sup>83</sup>.

---

<sup>77</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 10/7/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 78-81.

<sup>78</sup> Ancora il 30 ottobre 1953: “De Sica vuole un contratto semplice, che non lo renda responsabile delle spese delle fotografie, e non ti domanda anticipi” (Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 30/10/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 97-98).

<sup>79</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 1/9/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 89-90.

<sup>80</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 30/10/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 97-98.

<sup>81</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 30/10/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 97-98.

<sup>82</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 3/11/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 106.

<sup>83</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 10/11/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 110.

Ciò significa che se *Napoli* fosse stato edito in 5000 copie dalla casa einaudiana e immesso nel circuito del mercato editoriale a un prezzo di 3000 Lire, per Vittorio De Sica si prevedeva un guadagno di circa un milione e mezzo di lire, mentre per il fotografo, Patellani in questo caso, era stato concesso un profitto di 180000 Lire sulle copie vendute, oltre a 300000 Lire per la copertura delle spese vive.

Non diversamente la questione del pagamento al fotografo si impose in tutta la sua problematicità al momento di trattare con un nome dal calibro internazionale come Paul Strand che, nell'autunno 1953, proponeva a Einaudi di corrispondere il 15% sul prezzo di copertina da dividere “esattamente” tra i due autori del volume. Strand poneva dunque su un piano paritario il lavoro del fotografo con quello dello sceneggiatore il quale, tuttavia, considerando anche la personalità dell'americano, avrebbe concesso a Strand di trattenere per sé il 10% accontentandosi del 5% una volta presa coscienza che il lavoro del fotografo sarebbe stato “tanto più lungo e dispendioso” del suo<sup>84</sup>. D'altra parte Strand sottolineava come per l'edizione del suo fotolibro *France de profil* edito in Svizzera da Albert Mermoud della casa Clairefontaine, lui e Claude Roy, autore del testo, avevano guadagnato 950000 lire circa a testa per una edizione di 10000 copie<sup>85</sup>. Concesso da Einaudi il mantenimento dei diritti d'autore per eventuali edizioni estere, alla fine il contratto stipulato dall'editore torinese l'8 giugno del 1954 prevedeva un corrispettivo del 6% sul prezzo di copertina a Paul Strand, mentre il 4% sarebbe spettato a Zavattini<sup>86</sup>.

Dal 1956 venne coinvolto anche Carlo Levi per la realizzazione di un volume della collana “Italia mia” dedicato alla città di Roma, libro che comunque non avrebbe escluso quello sullo stesso tema già affidato a Rossellini<sup>87</sup>; anche in questo caso il carteggio con la fotografa Lori Sammartino, che Levi aveva designato come colei che avrebbe realizzato la parte fotografica del volume<sup>88</sup>, è altamente significativo per almeno due aspetti. Innanzitutto conferma la disparità, da un punto di vista contrattuale, del corrispettivo spettante a colui che avrebbe redatto il testo scritto rispetto a colui che avrebbe realizzato l'apparato fotografico in “Italia mia”. A eccezione di *Un paese* per cui Giulio Einaudi, sotto pressione dal fotografo americano, fu costretto ad accettare una formula basata su una sostanziale rivendicazione di parità autoriale tra fotografo e scrittore, tendenzialmente la politica editoriale adottata per la collana “Italia mia” era impostata sul pieno riconoscimento dello scrittore

---

<sup>84</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 30/10/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 97-98.

<sup>85</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 30/10/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 97-98.

<sup>86</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 8/6/1954, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 139.

<sup>87</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 26/9/1957, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 180.

<sup>88</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Levi, 30/5/1956, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 113, Fascicolo 1701/2, foglio 381.

come autore principale della pubblicazione, ponendo in secondo piano il lavoro svolto dal fotografo. Alla Sammartino, difatti, Giulio Einaudi proponeva di “limitarci a darle 300000 lire senza percentuale”, non avendo la notorietà raggiunta negli anni da Patellani<sup>89</sup>. Specificava ancora l’editore in una lettera del maggio 1956 indirizzata a Carlo Levi che “se le diamo il 2% dobbiamo toglierlo a te, che avresti l’8% invece del 10%<sup>90</sup>”. Nel 1959, al momento di ultimare il contratto, si proporrà allora a Levi di accettare

*che i proventi per diritti di eventuali edizioni straniere del libro su Roma fossero divisi nel modo seguente; il 40% a te, il 40% a lei e il 20 % a noi. Come ricorderai la Sammartino riceverà soltanto 300000 lire per l’edizione italiana, e quindi penso sia equo darLe la possibilità di rifarsi un poco nel caso di edizioni straniere<sup>91</sup>.*

A conferma di simili dinamiche editoriali ancora alla fine degli anni Sessanta valga il caso del pagamento a Mario De Biasi di L. 500000 a forfait per la realizzazione delle immagini del volume *Cantico delle cose di Papa Giovanni* pubblicato a Milano nel 1968 dalla casa editrice Mondadori, cui il fotografo cedeva i diritti delle proprie fotografie, riservandosi però “la percentuale del 25% dei relativi diritti” nell’eventualità “di cessioni all’estero dell’opera stessa”<sup>92</sup>.

Edizione estere che certamente non ci saranno mai: anzi, tornando alla collana “Italia mia”, neanche il volume su Roma giungerà mai in tipografia nonostante le 100 fotografie di Lori Sammartino previste per la pubblicazione fossero pronte e già sul tavolo dell’editore torinese già nel maggio 1959<sup>93</sup>. La non realizzazione del volume, la cui trattativa proseguì, stando alle carte presenti nell’archivio Einaudi, almeno fino al novembre 1962, sembra difatti essere dovuta alla mancata consegna del testo da parte di Carlo Levi, cui con insistenza la Sammartino ha chiesto invano a più riprese, anche per tramite di Giulio Einaudi, di ultimare il lavoro, che però non verrà mai consegnato all’editore<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Levi, 30/5/1956, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 113, Fascicolo 1701/2, foglio 381.

<sup>90</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Levi, 30/5/1956, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 113, Fascicolo 1701/2, foglio 381.

<sup>91</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Levi, 12/3/1959, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 113, Fascicolo 1701/2, foglio 484.

<sup>92</sup> Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Luigi Santucci.

<sup>93</sup> Lettera di G. Einaudi a L. Sammartino, 08/5/1959, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 187, Fascicolo 2710, foglio 9.

<sup>94</sup> Si veda ad esempio la lettera che Lori Sammartino invia a Luciano Foà in risposta alla richiesta del collaboratore einaudiano di ricevere informazioni riguardo al volume fotografico che la Sammartino avrebbe presto pubblicato con la casa editrice Minerva, dal titolo *Amore a Roma* (1960) – **cat. n. 10**-. Da quel che si deduce dal carteggio Carlo Levi sembra infatti che nel luglio 1959 avesse sollevato il dubbio presso gli ambienti della casa editrice sull’eventualità di pubblicare o meno il proprio volume in concomitanza o a distanza ravvicinata da quello edito dalla

La negligenza dei registi o degli scrittori cui era stata affidata la realizzazione dei volumi della collana è infatti un altro aspetto da sottolineare per comprendere le dinamiche sottese alla loro realizzazione. Una situazione che fece balenare a Zavattini l'idea, descritta già a Einaudi in una lettera del 1952, di indire un concorso in perfetto stile zavattiniano: numerose sono infatti le affinità riscontrabili con quello poi annunciato dal Centro per la Cultura nella fotografia nel 1958 dal titolo "Un giorno degli italiani"<sup>95</sup>. Il concorso che nel 1952 prospettava lo sceneggiatore di Luzzara sarebbe infatti servito a promuovere la collana, che adesso non voleva "essere soltanto monopolio degli uomini di cinema", aprendosi "a scrittori e a giornalisti e a quanti ne intendono lo spirito", invitati "a vedere direttamente le cose del loro paese".

*Dice il bando del concorso che cosa è questa collana e che tutti possono entrarvi, chi vuole mandi e il vincitore del concorso, scelto da una commissione composta da x y z, avrà per premio la pubblicazione del libro col suo bravo contratto*<sup>96</sup>.

Il 27 febbraio del 1953 Zavattini apriva la sua corrispondenza così:

*Caro Einaudi, la realtà è questa: che i registi non riescono a trovare il tempo, anche se lo vorrebbero, per "Italia mia". Ho aspettato le occasioni come un gatto, ma la vita di questi registi è così*<sup>97</sup>.

Da parte sua dunque egli si dichiarava "pronto a partire con i documentaristi" ovvero "giovani che hanno capito per il meglio la cosa" e concludeva: "non credo che il successo sia necessariamente legato ai nomi dei registi; è proprio il senso della collana che dovrebbe vincere, la sua novità e la sua utilità"<sup>98</sup>. L'assenza di nomi di prestigio dovette comunque essere valutata troppo sfavorevolmente dalla casa editrice, che comunque stava tentando una impresa editoriale sperimentale per il mercato

---

Minerva (Lettera di L. Foà a L. Sammartino, 5/7/1959, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 187, Fascicolo 2710, foglio 11). Per tutta risposta Lori Sammartino scriverà a proposito di *Amore a Roma*: "Il tono del volume, bozzettistico-leggero con filo conduttore romantico fa sì che esso si rivolga al pubblico di turisti stranieri in Italia. Dato questo carattere abbastanza preciso, non mi ha sfiorato la mente (ne avremmo parlato) che ci potessero essere interferenza tra i due lavori. E continuo a pensarlo. I rilievi di Carlo Levi penso siano piuttosto dovuti al desiderio di non perdere una buona scusa per ritardare la consegna! Mi perdoni la malignità, ma credo di conoscere abbastanza il nostro comune amico" (Lettera di L. Sammartino a L. Foà, 10/7/1959, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 187, Fascicolo 2710, foglio 12).

<sup>95</sup> Cfr. pp. 54-55 di questa tesi.

<sup>96</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 25/7/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 58-60.

<sup>97</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 27/2/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 77.

<sup>98</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 27/2/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 77.

librario nazionale e in particolare per il pubblico italiano che “non è abituato (come invece i francesi o gli americani) a questo genere di libri ‘fotografici’<sup>99</sup>. D’altra parte l’insuccesso commerciale di *Un paese* di cui a breve si dirà risultò essere oltremodo decisivo nel rendere sempre più prudente la scelta degli autori da inserire nella collana, tanto che Giulio Einaudi nel 1958 non poté che giudicare troppo rischiosa la proposta di Zavattini di pubblicare un libro fotografico sugli italiani a New York di Giorgio Fenin, corrispondente negli Stati Uniti di “Cinema Nuovo”, con fotografie di Kenneth Van Sickle: “capisci che il non aver sfondato con *Un paese* ci impone di fare il nostro secondo passo con cautela”, scriveva Einaudi a Zavattini il 10 ottobre 1958.

*Ancora un Visconti o un Rossellini o un De Sica sono nomi che dovrebbero dare qualche garanzia, ma - per quanto venga un bel libro, - un Giorgio n. Fenin, Italiani a New York, mi dà troppo poco affidamento*<sup>100</sup>.

Da un lato dunque Giulio Einaudi, incalzato da impellenti esigenze commerciali, dall’altro Cesare Zavattini, direttore di una collana editoriale che lui giudicava “buona, sana, utile<sup>101</sup>” e per cui la stessa presenza di autori sconosciuti selezionati mediante un concorso aperto a ogni cittadino italiano sarebbe stato perfettamente coerente a che la collana “si manifesti nel modo più rispondente alle sue finalità<sup>102</sup>”.

D’altra parte, se le resistenze di Paul Strand a inserire *Un paese* all’interno della collana “Italia mia” erano dovute al timore che la collana non rispettasse la sua idea di libro fotografico d’autore, formalmente ineccepibile<sup>103</sup>, in una lettera del 15 febbraio 1954 è Zavattini a sottolineare come piuttosto dovrebbe essere lui a sollevare “qualche obiezione” sull’inserimento di un volume di così alta fattura come *Un paese* in “Italia mia”<sup>104</sup>. La concezione editoriale che Cesare Zavattini aveva in relazione al libro fotografico -come d’altra parte già evidenziato a proposito del suo coinvolgimento nelle iniziative del Centro per la Cultura nella fotografia di Luigi Crocenzi a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta- era infatti quella di un volume che alle ragioni esclusivamente formali preponesse quelle funzionali, in vista di una sua diffusione nell’ambito di una cultura popolare pronta

---

<sup>99</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 3/11/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 106.

<sup>100</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 10/10/1958, Archivio Zavattini, Epistolario, corr. E 87/42.

<sup>101</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 30/10/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 97-98.

<sup>102</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 25/7/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 58-60.

<sup>103</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 15/2/1954, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 121. Sulla questione cfr. L. GASPARINI, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese*, cit., pp. 13-14 e E. GUALTIERI, *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini*, cit., pp. 26-27.

<sup>104</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 15/2/1954, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 121.

a recepire l'immagine più veritiera della nazione italiana. Ridare importanza storica all'esistenza dell'uomo comune che giornalmente vive il proprio territorio tramite una collana editoriale come "Italia mia" avrebbe difatti dato nuovo vigore a quella poetica neorealista in crisi, esplicitamente chiamata in causa dallo sceneggiatore nella lettera a Einaudi del febbraio 1952<sup>105</sup>.

Il tentativo avanzato dalla fine degli anni Sessanta di ottenere una edizione economica di *Un paese*, osteggiato da Strand che invece non volle mai rinunciare a una riduzione della qualità delle sue fotografie<sup>106</sup>, rispondeva certo alla volontà di Zavattini di reimmettere la pubblicazione del volume all'interno di un circuito editoriale non elitario, ricordando a Einaudi, in una lettera dell'ottobre 1971, che "quel libro lo concepimmo non come qualcosa di riservato, di privilegiato, ma come una comunicazione, specie in quel momento, un rapporto sopra una realtà dura, per il maggior numero di persone possibile<sup>107</sup>".

In realtà l'uscita di *Un paese* nell'aprile del 1955 non suscitò l'interesse previsto: delle 4500 copie messe in vendita nel 1955 furono vendute 1669 copie durante il primo anno<sup>108</sup>, altre 100 copie circa nel 1956 mentre tra il 1957 e il 1959 saranno vendute solo 423 copie, al punto che la giacenza di *Un paese* nei depositi al 31 dicembre 1959 era di 2308 copie<sup>109</sup>.

---

<sup>105</sup> Nella lettera del 28 febbraio 1952 in cui per la prima volta lo sceneggiatore parla a Giulio Einaudi della idea della collana, Zavattini scrive: "Ai registi [...] bisogna dire su per giù: raccontatemi Milano Roma Napoli da un punto di vista umano, come volete e potete, con i suoi abitanti, le famiglie, le liti, i mestieri, tutto quello che contribuisce a fare secondo voi il ritratto attuale della città. I monumenti e il paesaggio stessi dovrebbero essere in funzione dei "fatti" della città. Noi non possiamo dirvi che dovrete seguire e fotografare una donna che in Corso Buenos Ayres va a comperare un paio di scarpe o le facce della gente in una sala di cinema a Venezia, o un corteo politico, o un bambino che ficca per mezz'ora i piedi in una pozzanghera, o uno sciopero. Non possiamo dirvelo perché dovrete fare come pare e piace a voi, è una specie di film che fate. Ma vogliamo vedere con immagini chiare Milano Roma Napoli, la loro cronaca specialmente" (Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 28/2/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 35-36).

<sup>106</sup> Paul Strand, che pure si era interessato a ridosso dalla pubblicazione di *Un paese* a favorire una edizione estera del fotolibro, non acconsentì mai a una versione economica del volume, e su questa volontà si basò poi anche Micheal Offman di Aperture, responsabile dei diritti dell'opera di Strand dopo la sua morte (vedi E. GUALTIERI, *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini*, cit., pp. 27-28). Quanto all'assenza di edizioni estere, Einaudi così spiegava la sua scelta a Cesare Zavattini il 26 maggio 1959: "Per quanto riguarda le pubblicazioni all'estero, purtroppo non se n'è potuto fare niente: come Lei sa, il prezzo di copertina della nostra edizione è stato tenuto basso allo scopo di lanciare la serie "Italia mia", mentre i prezzi che, per avere anche un piccolissimo margine di utile, siamo costretti a praticare per la stampa agli editori americani e francesi non permettono loro di "entrare in concorrenza" con il prezzo delle copie esportate del nostro volume italiano, e con i prezzi di volumi analoghi stampati nei due paesi. In avvenire, cioè per i prossimi volumi della serie, bisognerà accordarsi preventivamente con gli eventuali editori esteri interessati, in modo da fare una sola tiratura delle illustrazioni, per le varie edizioni, e così ridurre i costi in modo sensibile" (Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 26/5/1956, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 173).

<sup>107</sup> Cit. in E. GUALTIERI, *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini*, cit., p. 28.

<sup>108</sup> Foglio di rendiconto, 26/5/1956, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 174.

<sup>109</sup> Foglio di rendiconto, 27/6/1960, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 207. Non è un caso infatti che *Un paese* rimanga tra i volumi segnalati nel catalogo del servizio librario dalla rivista "Popular Photography. Ed. italiana" almeno fino al 1968 e in quello de "Il diaframma. Fotografia italiana" almeno fino al 1973, in entrambi i casi venduti a prezzo di copertina, ovvero 4000 lire, secondo la cifra stabilita da Einaudi a partire dal 1957.

D'altra parte significativa è la lettera riportata da Maria Antonella Pelizzari nel suo articolo *Un paese (1955) and the challenge of mass culture* in cui Lusetti, colui che aveva accompagnato Strand nei suoi soggiorni emiliani, all'indomani della pubblicazione di *Un paese*, descriveva al fotografo americano l'accoglienza tra la gente di Luzzara del libro, di cui una copia era stata depositata presso la biblioteca comunale, sottolineando come “*it is a good book for communist propaganda [...] but there is a bad thing: the book is too expensive*”<sup>110</sup>. Nonostante gli sforzi di Einaudi finalizzati a mantenere il prezzo di copertina entro limiti ragionevoli nel tentativo di “sfondare una certa resistenza” del pubblico non abituato a questi generi di volumi, il prezzo di 3000 Lire risultava comunque, per gli abitanti di un paese emiliano del 1955, fin troppo alto in anni in cui il pane costava 112 lire al chilo e il latte 78 al litro<sup>111</sup>.

Il saggio di Maria Antonella Pelizzari apparso sulla rivista “*Ètude photographiques*” nel 2012 indaga *Un paese* a partire da un punto di vista interessante, che pone in primo piano la questione della ricezione del volume, chiedendosi se effettivamente *Un paese* sia stato un veicolo di comunicazione con il popolo o piuttosto sarebbe meglio considerarlo come un “esercizio creativo”, separato dalla cultura di massa del periodo<sup>112</sup>. Le ragioni del fallimento del libro fotografico come strumento di diffusione culturale vengono così ricondotte dall'autrice a una questione essenzialmente socio-politica, insistendo sullo scollamento verificatosi negli anni Cinquanta tra le istanze neorealiste e una cultura di massa sempre più incline ad assecondare gli stili di vita spensierati e i bisogni indotti da una imperante società consumistica. D'altra parte, sottolinea Pelizzari, furono gli stessi provvedimenti andreottiani a favorire tanto una depoliticizzazione dei contenuti dei film, quanto una loro decisa americanizzazione. L'impegno sociale promosso da Zavattini per la collana “Italia mia”, secondo l'autrice, era dunque anacronistico date le condizioni storiche e politiche di un periodo caratterizzato da una forte attrazione nei confronti del mito hollywoodiano.

In realtà è lo stesso Zavattini, sin dal 1952, a essere molto attento nel sottolineare all'editore torinese come il progetto di “Italia mia” segni un passo avanti rispetto ad altre sue iniziative precedenti, quale ad esempio quel *Bollettino dei poveri* pensato alla fine degli anni Quaranta citato - impropriamente sostiene Zavattini - in un articolo apparso il 4 agosto 1952 su “Il rinnovamento d'Italia” in cui si annunciava la collana einaudiana<sup>113</sup>. Il 5 agosto infatti Zavattini tiene a precisare a Einaudi che Marcello Venturoli, autore dell'articolo citato, “in verità ha profilato “Italia mia” in un modo piuttosto univoco.

---

<sup>110</sup> Cit. in M. A. PELIZZARI, *Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture*, cit., p. 152.

<sup>111</sup> ISTAT, *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1965*, Roma, 1968, tav. 93, p. 118.

<sup>112</sup> M. A. PELIZZARI, *Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture*, cit., p. 117.

<sup>113</sup> M. VENTUROLI, *Un invito di Zavattini agli scrittori italiani*, in “Il rinnovamento d'Italia”, I, n. 21, 4 agosto 1952, p. 3.



*Infatti se “Italia mia” avrà per temi naturalmente anche dolori e miserie del nostro popolo, non trascurerà certo tanti altri aspetti di questo popolo, gli aspetti positivi insomma, del suo amor vitae*<sup>114</sup>.

Effettivamente la legge cui fa riferimento Maria Antonella Pellizzari nel suo saggio, quella emanata nel dicembre 1949 da Giulio Andreotti, allora Sottosegretario per lo spettacolo, e la lettera d'accusa intitolata *Piaghe sociali e necessità di redenzione critica* pubblicata dallo stesso Andreotti nel febbraio 1952 su “Libertas” all'indomani dell'uscita nelle sale del film *Umberto D* di Vittorio De Sica su soggetto zavattiniano<sup>115</sup>, imponevano a Zavattini una qualche cautela: sotto accusa era di fatto la rappresentazione della miseria perpetrata da quei progetti cinematografici neorealisti che il governo italiano avrebbe di lì in avanti dichiaratamente osteggiato.

A rileggere gli elenchi dei titoli progettati da Zavattini per “Italia mia” ci si rende conto dell'ampiezza di tematiche approntate, volte a incanalare la rappresentazione della realtà quotidiana entro discorsi socio-antropologici più vasti rispetto alla mera narrazione dei “dolori” e delle “miserie del nostro popolo” paventata dagli organi statali e non solo. Difatti gran parte dei soggetti pensati per la collana einaudiana non si discosteranno di molto da quelli dei libri fotografici effettivamente poi pubblicati nel corso dei decenni successivi, a partire, ovviamente, dai volumi dedicati alle grandi città italiane, per concludere, appunto, con quelli di taglio antropologico-sociale come, ad esempio, i libri dedicati ai bambini di Napoli, alle donne, ai lavoratori, a l'amore in Italia, alla domenica degli italiani, agli emigranti, ai contadini della “bassa”, e così via<sup>116</sup>. L'approccio sociologico-antropologico - riconosciuto come una delle caratteristiche di fondo della collana “Italia mia”<sup>117</sup> - caratterizzerà infatti ancora gran parte della produzione fotografica dei decenni successivi.

Anche per questo l'insuccesso commerciale di *Un paese* non può che essere ricondotto solo in minima parte a una attrazione verso modelli culturali americani di marca hollywoodiana come sostenuto da Pelizzari. Non fu solamente *Un paese* a fallire in quanto strumento di diffusione di cultura popolare ma, come visto dal capitolo precedente, fu proprio il libro fotografico come prodotto editoriale così inteso a mostrare inevitabilmente, negli anni Cinquanta e anche oltre, tutte le sue contraddizioni. Certamente il prezzo elevato e le tirature basse hanno concorso a porre un grosso

---

<sup>114</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 5/8/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 63.

<sup>115</sup> Cit. in P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., p. 238. Sull'ostracismo delle autorità di governo nei confronti del neorealismo cfr. anche N. AJELLO, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari, 1979, in part. pp. 214-219.

<sup>116</sup> Le tematiche pensate per essere inserite nella collana sono disseminate nel carteggio Zavattini-Einaudi: un primo elenco sistematico comunque si legge in Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 4/10/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 72.

<sup>117</sup> A. FERRABOSCHI, *Il cinema diventa libro*, cit., p. 42.

limite alla diffusione di una tipologia editoriale che si è comunque sempre scontrata con una generale situazione di analfabetismo fotografico. Ma a ciò si deve anche aggiungere la riluttanza di molti fotografi, come ad esempio Paul Strand, a approntare edizioni popolari e economiche dei propri libri fotografici, mal disposti ad accettare i limiti formali imposti da edizioni - per necessità economiche - tecnicamente imperfette. È questo il motivo per cui, anche nei decenni successivi, il fotolibro faticcherà a trovare una sua univoca identità, stretto tra le rivendicazioni estetico-formali ammiccanti all'editoria d'arte, anche quella più lussuosa, da un lato e il riconoscimento delle possibilità comunicative e divulgative offerte dal linguaggio fotografico dall'altro.

*1. Ritratti di paesi e città*

L'evoluzione programmatica della collana "Italia mia" nei primi anni Cinquanta rivela un'ampiezza di tematiche in gran parte riconducibile a un'area di ricerca socio-antropologica che certo attirerà ancora nei decenni successivi l'attenzione di fotografi ed editori. Del resto, nonostante l'inevitabile irrigidimento del neorealismo in formule esteriori e dal tono populistico, è comunque vero che, almeno a partire dalla fine degli anni Quaranta, l'adesione alla corrente neorealistica divenne in generale – come sottolineato da Nello Ajello- un passaggio obbligato per parte della cultura artistica di sinistra<sup>118</sup>, andandosi via via a intrecciare all'accresciuto interesse nei confronti delle tematiche meridionali, oggetto di seria attenzione da parte della politica culturale dell'allora Partito Comunista Italiano<sup>119</sup>.

*I bambini di Napoli, L'amore in Italia, I vecchi, Nascita e morte, Gli emigranti, Stazione Termini, Le serve, Le balie, I muratori, I preti*<sup>120</sup>, *I ferrovieri, I contadini della Bassa, Le zolfatare*<sup>121</sup>, *Le donne*<sup>122</sup> sono difatti alcuni dei titoli pensati da Cesare Zavattini e Giulio Einaudi tra il maggio 1952 e il febbraio 1953. Ma al momento di dare effettivamente avvio ai primi tre numeri della collana,

---

<sup>118</sup> N. AJELLO, *Intellettuali e PCI*, cit., p. 203.

<sup>119</sup> Sulle politiche culturali del PCI tra il dopoguerra e la fine degli anni Cinquanta cfr. Ivi, in particolare le pp. 325-340 per un approfondimento sulla tematica meridionale. Sulle linee culturali degli intellettuali del partito si cfr. anche il più recente A. VITTORIA, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Carocci Editore, Roma, 2014.

<sup>120</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 4/10/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 72. Per ogni titolo si indica anche un possibile nome di regista: per *I bambini di Napoli* sarebbe stato Ermanno Rea, per *L'amore in Italia* Giuseppe De Santis, per *Nascita e morte* Domenico Paolella, per *Gli emigranti* Pietro Germi, per *Le balie* Luciano Emmer, per *I muratori* Luigi Chiarini. Nel documento risultano invece ancora non affidate le tematiche relative a *I vecchi*, *I preti*, e *Stazione Termini* che invece, in una corrispondenza precedente, si voleva affidare a Michelangelo Antonioni (Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 27/5/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 46). Quanto alla tematica delle serve, l'idea, delineata già nel maggio 1952, di affidare il tema alla scrittrice Flora Volpini viene abbandonata già nell'ottobre di quello stesso anno, probabilmente per le difficoltà descritte sopra relativamente al reperimento e al pagamento del fotografo. Nell'elenco dell'ottobre 1952 non compare nemmeno il titolo *La domenica degli italiani* che Zavattini, qualche mese prima, intendeva affidare allo scrittore Paolo Monelli (Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 27/5/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 46).

<sup>121</sup> Da affidare rispettivamente a Mario Soldati, Alberto Lattuada e Domenico Paolella secondo quanto emerge da una corrispondenza del 13 giugno 1952 (Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 13/6/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 51).

<sup>122</sup> Il tema è stato proposto a Cesare Zavattini da Natalia Ginzburg dopo aver ricevuto dallo sceneggiatore emiliano l'invito a realizzare il libro fotografico sul tema delle serve in Italia (Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 27/2/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 77).

gli sforzi si concentreranno per portare a termine le sole trattative con Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini per la realizzazione dei volumi dedicati alle tre grandi città italiane di Milano, Napoli e Roma. D'altra parte, sin dalla lettera del febbraio 1952 in cui Zavattini profila per la prima volta l'idea della collana a Giulio Einaudi, si delinea chiaramente l'idea di partire "con tre-quattro città [...] Roma, Napoli, Milano, Venezia" per poi pensare, "in un secondo momento", a volumi "su temi speciali come le donne, i bambini<sup>123</sup>, quelli che lavorano, ecc.<sup>124</sup>".

Il tema delle grandi città avrebbe difatti garantito un successo commerciale più vasto, specie se unito ai "tre grandi nomi di registi italiani conosciuti in tutto il mondo<sup>125</sup>": a Roberto Rossellini, che in un primo colloquio con Cesare Zavattini aveva scelto di lavorare per la collana "Italia mia" sul tema *Il mendicante e il mare* per illustrare "la giornata tipo di un pescatore"<sup>126</sup>, verrà infatti proposto, nel luglio 1953, di cambiare tema indirizzando il proprio lavoro sulla realizzazione di un libro fotografico dedicato a Roma. Anche se *Il mendicante e il mare* sarebbe certamente stato un "magnifico tema", era altrettanto sicuro "che le tre città italiane fatte dai tre grandi registi siano il modo migliore di presentare in tutto il mondo, in un modo di interesse coerente e generale, la collana<sup>127</sup>". Le necessità commerciali imponevano dunque una programmazione editoriale che potesse rispondere prontamente anche alle aspettative di un mercato estero, per cui la rappresentazione dell'Italia a partire dalla vita che si svolgeva nelle sue più grandi città avrebbe certamente esercitato un'attrattiva maggiore su un pubblico straniero già comunque avvezzo a una certa immagine della nazione italiana diffusa attraverso il cinema neorealista ma anche la stampa in rotocalco.

Se già nel 1932 Gio Ponti, auspicando nel suo *Discorso sull'arte fotografica* la pubblicazione di "volumi composti esclusivamente di illustrazioni fotografiche", sottolineava come essi avrebbero dovuto mostrare "cose nostre, ed anche cose di tutto il mondo<sup>128</sup>", l'idea che la rappresentazione

---

<sup>123</sup> In una lettera del 6 maggio 1954 Zavattini riferiva a Einaudi di aver pensato a un libro fotografico composto da circa "un centinaio di fotografie di bambini italiani, scelti in tutte le regioni d'Italia, ai quali dobbiamo domandare qualche cosa sulla guerra". Il problema che si pose fu sempre quello di trovare un fotografo, che per di più fosse disposto a svolgere tutto il lavoro da solo. "A Bollati avevo addirittura detto che si poteva fare i bambini di Europa, ma temo di vedere troppo grande": in tal caso, spiegava Zavattini, si poteva affidare il lavoro a sette, otto fotografi, uno per nazione, "naturalmente tutta gente di fama che stia volentieri insieme". Nel clima culturale che avrebbe di lì a poco decretato il successo di una mostra come *The family of man*, Zavattini pensava ancora "di allargare l'inchiesta a tutto il mondo, così ci entrerebbero [...] i russi, i negri, i cinesi, gli indiani. È un libro che in questo momento potrebbe avere un significato e quindi anche una attrattiva di natura editoriale" (Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 6/5/1954, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 123).

<sup>124</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 28/2/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 35.

<sup>125</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 10/7/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 79.

<sup>126</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 25/7/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, fogli 58-60.

<sup>127</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 10/7/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 80.

<sup>128</sup> S. n., *Retrospectiva*, cit., p. 11.

fotografica del territorio italiano dovesse avere una destinazione editoriale era cosa alquanto diffusa sin dalla fine degli anni Quaranta, quando alcuni critici, tra cui Guido Pellegrini, sottolineavano come il “romanzo in fotografia” avrebbe dovuto “cercare i suoi sfondi nelle infinite risorse delle nostre belle contrade<sup>129</sup>”. Recensendo *Paris imprévu*, libro fotografico pubblicato a Parigi nel 1946 con fotografie di Marc Foucault e testo di Luois Cheronnet, anche Guido Bezzola sentiva infatti di dover segnalare il volume per l’originalità della visione urbana offerta, “nella speranza che anche da noi si renda possibile qualcosa del genere. Tutte le nostre città (e l’Italia possiede ben più città importanti che non la Francia), meriterebbero una raccolta antologica non solo di opere d’arte, ma anche semplicemente di aspetti interessanti<sup>130</sup>”.

La produzione fotoeditoriale italiana del dopoguerra auspicava dunque di poter ripartire dalla rappresentazione del territorio per una ridefinizione della stessa identità nazionale, cui l’immagine del paesaggio, sia fisico che monumentale che antropico, risulta strettamente connessa. Una rappresentazione che ponesse inoltre l’accento sulla dimensione umana, promossa già negli anni Quaranta dal paesaggio neorealista, e che la vasta produzione fotografica cosiddetta “umanista” degli anni Cinquanta avrebbe poi contribuito a diffondere<sup>131</sup>. Significativo in tal senso l’appunto che nel gennaio 1954 Guido Pellegrini, in un articolo sul rinnovamento della cartolina illustrata, faceva a Ferruccio Leiss, che con il suo *Immagini di Venezia* (cat. n. 3) aveva mostrato di saper realizzare “con grande perizia e con grande senso d’arte” immagini lodevolissime, benché fin troppo manchevoli di quel più ampio contesto umano e sociale che la fotografia sembrava chiamata a documentare<sup>132</sup>.

Gli esempi della fotografia e dell’editoria internazionale giunsero infine a chiarire definitivamente l’esigenza di superare un tipo di immagine fotografica che strutturava la propria descrizione del territorio e del paesaggio attorno ai monumenti e alle vedute più riconoscibili. Ai punti di vista e alle regole compositive ereditate dalla stessa tradizione pittorica, venivano così lentamente sostituite narrazioni urbane e paesaggistiche che nulla avrebbero concesso né alla retorica delle cartoline turistiche al tempo tanto deprecate all’interno delle riviste specializzate<sup>133</sup>, né a quel

---

<sup>129</sup> G. PELLEGRINI, *Noi e l’immagine*, cit., p. 10.

<sup>130</sup> G. BEZZOLA, *Libri ricevuti*. Recensione a *Paris imprévu* di M. Foucault-L. Cheronnet, in “Ferrania”, I, n. 4, aprile 1947, p. 28.

<sup>131</sup> Sull’argomento cfr. M. CARUSO, *Italian humanist photography from fascism to the cold war*, Bloomsbury, London, 2016.

<sup>132</sup> G. PELLEGRINI, *Rinnoviamo la cartolina illustrata*, in “Rivista fotografica italiana”, XLIII, n. 1, gennaio 1954, pp. 16-18.

<sup>133</sup> A partire dalla condanna senza appello che la comunità fotografica italiana ha rivolto sin dalla seconda metà degli anni Quaranta alla cartolina illustrata -vista dapprima in termini antitetici rispetto agli esiti formali della fotografia artistica, poi come immagine fin troppo slegata dal contesto urbano e sociale cui era invece rivolto l’interesse della maggior parte dei fotografi- diversi sono stati gli interventi a favore di una riabilitazione del cosiddetto ‘cartolinismo’ in vista di una auspicata riforma della produzione del settore. Fra questi vedi almeno M. CARAFOLI, *La cartolina, questa*

ruolo meramente illustrativo riservato alle numerose immagini fotografiche inserite all'interno dei volumi storico-artistici e delle guide alle bellezze della città, in cui la fotografia svolgeva essenzialmente la funzione di ancoraggio visivo rispetto alla narrazione verbale.

La circolazione dei libri con le immagini giapponesi di Werner Bischof, con quelle cinesi e moscovite di Henri Cartier-Bresson (fig. 5), ma soprattutto la New York di William Klein, che a distanza di tre anni avrebbe dato ancora la sua personale interpretazione della stessa città di Roma (fig. 6)<sup>134</sup>, favorirono a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta indagini fotografiche sul territorio italiano nei modi di una fotografia di reportage capace di assecondare parimenti tanto la retorica bressoniana del momento decisivo quanto la poetica dei momenti *'in between'* espressa dalle fotografie di Robert Frank o dalle immagini sgrammaticate di Klein.



Fig. 5) Da H. Cartier-Bresson, *Mosca*, Artimport, Milano, 1955, s. n. p.

*cenerentola*, in "Corriere fotografico", XLIX, n. 4, aprile 1952, pp. 18-25 e G. PELLEGRINI, *Rinnoviamo la cartolina illustrata*, cit., pp. 16-18.

<sup>134</sup> W. BISCHOF, *Giappone*, Garzanti, Milano, 1954; H. CARTIER-BRESSON, *Da una Cina all'altra*, Artimport, Milano, 1955; H. CARTIER-BRESSON, *Mosca*, Artimport, Milano, 1955; W. KLEIN, *Life is good and good for you in New York*, Feltrinelli, Milano, 1956; W. KLEIN, *Rome*, Feltrinelli, Milano, 1959.



Fig. 6) da W. Klein, *Rome Feltrinelli*, Milano, 1959, s. n. p.

Il passaggio da un paese agrario a uno industriale avvenuto in Italia a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso ha poi definitivamente influito sulla predilezione per una iconografia urbana, che nella città di Milano ha trovato un centro di fondamentale interesse stando al numero di fotolibri dedicati al capoluogo lombardo pubblicati tra il 1955 e il 1967, negli anni del miracolo economico e anche oltre<sup>135</sup>. Il radicamento nella dimensione urbana e l'insistenza sul carattere policentrico del paese risultano infatti, per Antonello Frongia, uno dei tratti distintivi del paesaggio contemporaneo italiano<sup>136</sup>.

Le potenzialità identitarie insite nella rappresentazione fotografica di un territorio hanno difatti favorito l'emergere nei canali fotoeditoriali di una geografia italiana frammentaria, certamente incoraggiata dalla scoperta delle diverse Italie di cui aveva parlato nel 1964 anche Italo Calvino a proposito della corrente neorealista<sup>137</sup>, rivendicata ancora nei decenni successivi, nel contesto di una sempre più pervasiva modernizzazione.

<sup>135</sup> Di seguito alcuni titoli: *Idea di Milano* di Mario De Biasi e Filippo Sacchi (Mondadori, 1955); *Milano, Italia* di Mario Carrieri (Lerici, 1959); *Gent di Milan* di Mario Finocchiaro (Tip. M. Seimand, 1961); *Milano* di Carlo Orsi e Giulia Pirelli (Bruno Alfieri, 1965); *Mih24* di William Zanca e Giuliano Gramigna (Ferro, 1966); *Milano*, a cura di Luigi Crocenzi e Diego Birelli (Electa, 1967); *Milano vive* di Luciano Ferri *et alii* (Dante Bigli, 1974); *Milano periferia* di Virgilio Carnisio e Nino Lumbau (Il laboratorio dell'immagine, 1977); *Milano* di Enzo Pifferi (EPI, 1978); *Milano ambiente urbano* di Gabriele Basilico (IGIS, 1978).

<sup>136</sup> A. FRONGIA, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico* in R. VALTORTA (a cura di), *Luogo e identità* cit., p. 109.

<sup>137</sup> Cit. in A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 39.

Poche dunque le pubblicazioni fotografiche dedicate alla nazione italiana nel suo complesso, opera di autori stranieri, attratti dal mito goethiano del viaggio in Italia<sup>138</sup>, o di fotografi italiani il cui successo estero sarebbe stato garantito. Questo è il caso, ad esempio, del lavoro fotografico svolto dall'attrice Gina Lollobrigida che nel 1972 diede alle stampe il suo *Italia mia*, tra i pochi volumi italiani a raggiungere un alto numero di vendite<sup>139</sup>, vantando inoltre -cosa eccezionale nel panorama editoriale nazionale- diverse traduzioni estere, dalla Francia, alla Repubblica Popolare di Ungheria, alla Svizzera, agli Stati Uniti d'America, come più sopra ricordato.

Nel valutare il copioso numero di edizioni coinvolte nella rappresentazione del territorio italiano in fotolibro emerge innanzitutto come la maggior parte delle case editrici chiamate in causa siano realtà editoriali minori attive a livello provinciale, interessate alla valorizzazione dell'ambito territoriale di appartenenza attraverso la realizzazione di volumi destinati per lo più a un mercato locale. La Nuova Abes di Bologna, la tipografia Labanti e Nanni della stessa città, la casa editrice Artioli di Modena, l'editore Luigi Battei di Parma, le Edizioni Meta e quelle di Michele Liantonio di Matera, la Meroni di Albese e la Priuli e Verlucca di Ivrea sono infatti alcuni esempi indicativi di tale tendenza. Numerosi sono poi i casi di edizioni sorte da iniziative esclusivamente tipografiche che inevitabilmente hanno agito su un raggio distributivo molto ristretto<sup>140</sup>. Ad accrescere poi il numero di libri fotografici sul territorio italiano concorrono ancora le edizioni promosse dagli istituti bancari o le strenne aziendali di società come la Italsider di Genova o la Olivetti di Ivrea, entrambe con in catalogo almeno un libro fotografico su una città estremamente fotogenica come Venezia. Del resto, la rappresentazione del territorio veicolato dai libri stenna favoriva inevitabilmente quelle aree cui l'istituto bancario o la stessa azienda erano fisicamente coinvolte<sup>141</sup>. Anche la Dalmine di Bergamo emerge, a partire dal 1973, per la sua attività nel settore fotoeditoriale, sempre cauta nell'affidare gli apparati fotografici dei propri volumi agli autori italiani di maggior successo come ad esempio Gianni Berengo Gardin e Pepi Merisio, il quale compare come principale e unico autore dei fotolibri editi

---

<sup>138</sup> Tra queste, faccio qui riferimento ai viaggi in Italia di fotografi stranieri come János Reismann, che nel 1959 pubblicava in Germania un libro fotografico introdotto da Carlo Levi dal titolo *Italien: Alles ist gewesen, alles ist Gegenwart*, edito l'anno seguente da Einaudi col titolo *Un volto che ci somiglia* (**cat. n. 9**); tra gli autori anche Roloff Beny, di cui la Mondadori pubblicò nel 1975 *Italia*, già edito a Londra l'anno precedente, il cui successo fu tale da essere più volte ristampato negli anni seguenti.

<sup>139</sup> S. n., Recensione a *Italia mia* di G. Lollobrigida, cit. p. 88.

<sup>140</sup> Quanto alle tipografie coinvolte nella realizzazione di libri fotografici d'autore emergono *in primis* Amilcare Pizzi, responsabile anche dell'edizione di diversi volumi, oltre alla Bassoli Fotoincisioni di Milano. Ancora a partire dagli anni Sessanta si rileva l'attività della Fantoni Artegrafica di Venezia (cui si appoggiano editori come Bruno Alfieri ma anche Lanfranco Colombo per le edizioni dei suoi due volumi *Ex Oriente* e *Cinque rune* – **cat. n. 13**) che, dagli stessi anni, si assocerà alla casa editrice Electa, divenendo poi l'unico responsabile delle sue pubblicazioni. Tra le altre tipografie più volte menzionate nel regesto c'è ancora quella di Giorgio Lucini, che aveva l'esclusiva per le edizioni Scheiwiller (**cat. n. 2**), mentre le Arti grafiche Leva di Milano stampavano i volumi di Gabriele Mazzotta. Dagli anni Settanta emergono ancora l'attività delle Arti Grafiche Lema di Maniago del Friuli, che dal 1977 avvieranno una propria produzione editoriale in sodalizio con Fulvio Roiter creando la Magnus Edizioni, come già accennato.

<sup>141</sup> Le strenne prodotte dalla Italsider, ad esempio, presentavano al pubblico le città che ospitano gli stabilimenti dell'azienda.



per conto di un'altra casa minore, la Bolis di Bergamo, già tipografia col nome Poligrafiche Bolis. Una piccola realtà editoriale che, per ovviare alle difficoltà di distribuzione proprie di una casa editrice di dimensioni contenute, a partire dalla metà degli anni Settanta, attuò una singolare operazione commerciale che ha visto la vendita preventiva dei propri volumi a una casa editrice di maggiori dimensioni come la Zanichelli di Bologna, la quale, al momento della messa in commercio del volume, avrebbe a sua volta apposto il proprio marchio sul testo edito<sup>142</sup>.

È chiara comunque la tendenza della piccola editoria di provincia ad affidare i propri libri fotografici a pochi e costanti autori, con cui generalmente gli editori condividono luogo di provenienza e cultura di origine: se la Bolis di Bergamo pubblica esclusivamente volumi fotografici di Pepi Merisio, non di meno la casa editrice Aga Il portichetto edita i progetti di Michele Pellegrino, la Nuova Abes quelli di Antonio Masotti e Il laboratorio dell'immagine quelli di Virgilio Carnisio e Nino Lumbau; la Meroni di Albese instaura poi un sodalizio con Mario De Biasi, così come l'Artioli di Modena affida le sue rappresentazioni cittadine esclusivamente a Beppe Zagaglia, mentre Enzo Pifferi compare come autore dei volumi pubblicati a Como dalla casa editrice da lui stesso fondata nel 1972 – la EPI, dalle iniziali del suo nome e cognome. Emerge in tal modo un panorama di autori per certi versi differente rispetto a quello tramandatoci dalla storiografia fotografica più canonica, che forse meriterebbe di essere indagato ulteriormente nelle sue specificità.

Se comunque non mancano certo volumi fotografici dedicati al paesaggio naturale, quello fluviale *in primis* -dal Cellina al Tevere attraverso un numero ancor più consistente di libri dedicati al fiume Po<sup>143</sup>- è comunque la dimensione urbana e in particolare, come già accennato, il capoluogo lombardo ad attrarre l'immaginazione fotografica degli autori che a partire dalla metà degli anni Cinquanta intendevano immettere nei canali dell'editoria fotografica italiana un discorso visivo autoriale e autosufficiente.

Milano, del resto, nel dopoguerra divenne un punto nevralgico per la fotografia italiana, permeabile per posizione geografica alle influenze europee, asse di snodo dei principali settori specializzati della fotografia, dall'industria pubblicitaria, alla moda, alla stessa editoria, coinvolgendo gran parte di quei fotografi che in Italia, dalla metà degli anni Cinquanta circa, decidevano di passare al professionismo. La città, che generalmente fuoriusciva dai circuiti del turismo fotografico di massa, diventava allora uno dei soggetti privilegiati dai fotografi italiani, liberi dalle costrizioni visive imposte da luoghi più inconsciamente condizionati da iconografie sedimentate e largamente diffuse.

---

<sup>142</sup> S. n., *La provincia sommersa*, cit., p. 69.

<sup>143</sup> Tra questi: *Riva di Po*, di Harol Null (Valdonega, 1965); *Fiume Po* di William Zanca e Cesare Zavattini (Ferro, 1966) - **cat. n. 19**; *Po* di Pepi Merisio (Dalmine, 1973); *Il fiume. Raccolta di immagini del Po dal Monviso al Delta* di Ezio Quiresi (Ete, 1978); *Po. Magia di un fiume* di Beppe Zagaglia (Edizioni dell'obelisco, 1979).

Nel contesto di un generale appello al rinnovamento della rappresentazione fotografica del territorio italiano, numerosi sono gli inviti a fotografare Milano sulle riviste specializzate del tempo, almeno sin dalla metà degli anni Cinquanta quando Guido Bezzola, nel recensire una personale di Mario De Biasi allestita nel 1956 nella sede di Palazzo Sormani a Milano, scrive dell'importante contributo offerto dagli scatti del fotografo in direzione di quella "riscoperta di Milano che da tempo è nei voti e che purtroppo non si è ancora avverata come vorremmo<sup>144</sup>". Il capoluogo lombardo infatti

*per molti, tra i nostri uomini di lettere e di immagini di Milano, è solo un incontro occasionale, una pietra di paragone con altre città più che un vero e proprio luogo di studio, fonte di ispirazioni: eppure chi trascura Milano sbaglia, perché la sua essenza e la sua struttura stessa di grande città moderna la rendono più interessante, più viva, più feconda di risultati nelle analisi, che non molti altri luoghi giustamente più celebri, ma da troppo tempo calati in una immobilità funeraria, staccati dalla vita e dal mondo degli uomini<sup>145</sup>.*

Se l'impegno dei fotografi nella rappresentazione di un territorio non poteva prescindere dalla resa dell'ambiente sociale che lo anima, la complessità nel ritrarre Milano stava allora tutta nella difficoltà di fotografare la gente, scriveva Turrone in un articolo dal titolo *È difficile fotografare Milano?*<sup>146</sup>. Parlando dei milanesi come di individui che corrono sempre e che non amano mettersi in posa, Turrone avanzava un parallelo tra lo stile di vita degli abitanti di Milano e quello di città come Londra e New York<sup>147</sup>, un confronto che doveva sembrare al tempo plausibile se, in quello stesso anno, Mario Carrieri dava alle stampe per la casa editrice Lerici il suo *Milano, Italia* (**cat. n. 7**), costruendo la propria narrazione della città sui modelli del fortunatissimo *Life is good and good for you in New York* di William Klein, circolante dal 1956 in traduzione italiana edita da Feltrinelli, volume che segnò un importante momento di non ritorno per tutte le rappresentazioni successive della città di Milano in fotolibro e non solo (fig. 7).

---

<sup>144</sup> G. BEZZOLA, *Personale di Mario De Biasi*, in "Fotografia", IX, n. 5, maggio 1956, p. 26.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> G. TURRONI, *È difficile fotografare Milano?*, in "Fotografia", XII, n. 7, luglio 1959, p. 34.

<sup>147</sup> *Ibidem*.



Fig. 7) Da M. Carrieri, *Milano, Italia, Lerici, Milano*, 1959, pp. 78-79.

A sostegno dell'idea che "Milano è la sua gente" e che "a Milano l'individuo non vince mai"<sup>148</sup>, anche Cesare Colombo invitava negli stessi anni a non scomporre i protagonisti della realtà urbana "in una serie di ritratti ambientati", proponendo piuttosto una "sintesi di azioni collettive" nell'ottica di superare "gli impulsi bozzettistici" e i "pregiudizi del pittoresco"<sup>149</sup>. Colombo, che vedeva nell'indagine dei rapporti sociali l'esito più coerente della fotografia in anni in cui essa mirava a precisare sempre più il suo compito "intorno all'«umano»"<sup>150</sup>, sapeva bene che la rappresentazione della città di Milano e dei suoi abitanti avrebbe potuto più felicemente incarnare quella idea di modernità fotografica da più parti conclamata. Il suo paesaggio sembrava difatti offrire aspetti figurativi che ben si prestavano "a una figurazione del sentire «moderno»"<sup>151</sup>, permettendo di fuggire

<sup>148</sup> C. COLOMBO, *Città di Milano. Impressioni di Cesare Colombo. Servizio fotografico di Mario De Biasi*, in "Fotografia", XII, n. 7, luglio 1959, p. 32.

<sup>149</sup> C. COLOMBO, *Problemi del linguaggio fotografico: la folla*, in "Ferrania", XI, n. 10, ottobre 1957, p. 16. A questo proposito Colombo riconosce il contributo che *in primis* gli Stati Uniti e poi alcuni paesi europei stavano dando alla tematica sociale tramite il reportage giornalistico e i fotolibri, ma "anche dove queste iniziative editoriali sono più sviluppate appaiono ovunque presenti un certo numero di remore culturali alla forza della realtà". Le immagini delle vie parigine di Robert Doisneau non mancavano, per Colombo, di cedere a quel gusto bozzettistico che, d'altra parte, in Italia poteva riscontrarsi ancora nelle fotografie di Piergiorgio Branzi o di Fulvio Roiter, il quale aveva appena pubblicato il suo *Venise a fleur d'eau* per l'editore svizzero Clairefontaine. Per contro Colombo cita invece come riusciti esempi di rappresentazioni collettive le fotografie di Henri Cartier-Bresson pubblicate nel suo fotolibro su Mosca, da qualche anno circolante anche in edizione italiana dalla milanese Artimport, o "quel magnifico ritratto di New York recentemente uscito ad opera del giovane William Klein" (*Ibidem*).

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> G. TURRONI, *Mostre milanesi. «Paesaggio milanese» di Enrico Cattaneo ed Ernesto Fantozzi al Circolo Fotografico Milanese*, in "Ferrania", XVII, n. 1, gennaio 1963, p. 17.

da quel malinteso conformismo che invece più facilmente caratterizzava le fotografie di Venezia, Napoli, Roma o Scanno, e in generale del “pigro e nero Sud”<sup>152</sup>.

Se, per i motivi sopra accennati, Milano è senza dubbio tra i centri che, nell’arco cronologico definito dalla presente ricerca, ha goduto di una maggiore fortuna fotoeditoriale, attirando sin dalla metà degli anni Cinquanta con continuità progetti fotografici autoriali incentrati sul volto della città, non meno numerosi sono ancora i fotolibri d’autore dedicati alla città di Venezia, mentre invece, tra le altre città d’arte, pochissimi sono quelli su Firenze, apparsi abbastanza tardi -a partire dalla fine degli anni Sessanta- e lo stesso valga per una città come Roma, restituitaci da William Klein nel suo fotolibro del 1959, ma poi lasciata come fondale atmosferico per libri fotografici dedicati all’*Amore a Roma*<sup>153</sup> (**cat. n. 10**), alle *Donne di Roma*<sup>154</sup> (**cat. n. 11**) o alla *Gente di Trastevere*<sup>155</sup> (**cat. n. 12**), tutti pubblicati tra il 1960 e il 1963.

Non diverso è il caso poi della città di Napoli<sup>156</sup>, al centro di fotolibri d’autore a partire solo dal 1968, quando viene finalmente pubblicato dalla casa editrice Rizzoli, dopo lunga gestazione, quel *Napoli una città nei suoi personaggi* che Vittorio De Sica aveva progettato per la collana “Italia mia”, adesso edito con fotografie di Herbert List (**cat. n. 27**).

Il pericolo di contribuire a un immaginario cartolinesco e standardizzante ha portato dunque i fotografi del dopoguerra non soltanto a svolgere i propri progetti autoriali generalmente al di fuori delle più importanti città d’arte italiane, la cui immagine era spesso già ampiamente cristallizzata dalle campagne fotografiche ottocentesche dedicate alle loro emergenze architettoniche e monumentali, quanto ad assecondare i modi di una fotografia che trovava le sue necessità narrative in una quasi esclusiva attenzione alla dimensione umana, declinata secondo un gusto umanista che almeno fino a tutti gli anni Sessanta sembrò capace, come sostenuto da D’Autilia, di descrivere quel rapporto armonioso degli uomini con il proprio paesaggio che pareva non doversi perdere nemmeno con la modernizzazione<sup>157</sup>.

Ma l’assioma per cui il vissuto sociale fosse indissolubile dalla rappresentazione del suo territorio non mancò, come già accennato, di produrre significativi cambiamenti anche all’immagine dell’Italia diffusa tramite le collane più prettamente turistiche, in cui il racconto del territorio nazionale non poteva comunque prescindere dall’immagine dei suoi elementi iconograficamente più paradigmatici. L’inserimento infatti di tavole dedicate alla vita quotidiana di coloro che abitano

---

<sup>152</sup> G. TURRONI, *È difficile fotografare Milano?*, cit., p. 34.

<sup>153</sup> L. SAMMARTINO, *Amore a Roma*, Minerva, Milano, 1960.

<sup>154</sup> S. WAAGENAAR, *Donne di Roma*, Il saggiatore, Milano, 1960.

<sup>155</sup> C. BAVAGNOLI, *Gente di Trastevere*, cit.

<sup>156</sup> Una prima analisi sulla formazione dell’immagine stereotipata della città è in L. MAZZACANE, *L’immagine di Napoli tra stereotipo e identità nei percorsi della fotografia*, in “Meridione Sud e Nord del Mondo”, II, n. 3, maggio-giugno 2002, pp. 100-116.

<sup>157</sup> G. D’AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia*, cit., p. 326.

all'interno dei contesti urbani di alcune città europee ed extraeuropee ha difatti determinato, ad esempio, la nascita di collane quali "Le grandi città del mondo", promossa tra il 1968 e il 1976 dal Touring Club Italia, mentre la storica "Attraverso l'Italia" si aggiornava sempre più sugli esempi della fotografia di reportage, in edizioni che soprattutto a partire dagli anni Ottanta hanno privilegiato narrazioni affidate alle immagini di un unico autore.

Se dunque la città di Venezia fa eccezione tra le città d'arte per l'elevato numero di fotolibri autoriali che, tra il dopoguerra e gli anni Settanta, le sono stati dedicati, la ragione è da ricercare innanzitutto nella centralità che la città lagunare ha rivestito per la comunità fotografica del secondo dopoguerra, da cui provengono alcuni degli autori più importanti dei fotolibri su Venezia presi in considerazione nel presente studio, da Ferruccio Leiss (**cat. n. 3**) a Fulvio Roiter e Gianni Berengo Gardin<sup>158</sup>. Sia Roiter che Berengo Gardin, tra gli autori più prolifici in ambito editoriale, più volte scelsero infatti la laguna veneta come soggetto dei propri volumi fotografici, a partire dalla pubblicazione dei loro primi fotolibri, rispettivamente *Venise a fleur d'eau* del 1954 e *Venise des saisons* del 1965, entrambi editi in Svizzera da Albert Marmoud della casa editrice Guilde du Livre/Clairefontaine<sup>159</sup>, volumi che segnarono momenti importanti nella creazione di una certa immagine della città<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup> Di seguito alcuni titoli: *Immagini di Venezia* di Ferruccio Leiss (Guarnati, 1953); *Luce e colori di Venezia* di Giulio Corinaldi (Silvana, 1969); *Immagine di Venezia* di Gianni Berengo Gardin (Galassia, 1970); *Venezia muore* di Giorgio Lotti (Il Diaframma, 1970); *Una immagine di Venezia* di Lord Snowdon e Derek Hart pubblicato nel 1972 come strenna Olivetti (Olivetti, 1972); *Tempo veneziano* di Gianni Berengo Gardin, strenna dell'Italsider edito nel 1973 (Italsider, 1973); *Venezia viva* di Fulvio Roiter (Sperling & Kupfer, 1973); *Essere Venezia* di Fulvio Roiter (Magnus, 1977); *Venezia e un popolo della laguna* di Giuseppe Bruno (Longanesi, 1978); *Immagine di Venezia* di Loredana Stucchi (Il fotogramma, 1979). A questi si aggiungano ancora *Venise a fleur d'eau* di Fulvio Roiter e *Venise des saisons* di Gianni Berengo Gardin, non inseriti nel regesto in quanto non pubblicati in Italia (Clairefontaine, 1954 e 1965).

<sup>159</sup> Sui contatti presi da Fulvio Roiter con l'editore svizzero cfr. P. STEILA, *La Venezia di Fulvio Roiter: la continua scoperta di una bellezza che non può morire*, in C. BELTRAMI (a cura di) *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 112-113. Quanto a Berengo Gardin, più volte il fotografo si è soffermato sulla difficoltà riscontrata in Italia nel trovare un editore disposto a pubblicare in volume le sue immagini veneziane, a partire dal rifiuto avuto da Feltrinelli che, ricevuto il materiale fotografico dall'autore tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, motivò la sua decisione di non pubblicare il libro in quanto il mercato italiano non gli appariva ancora pronto a questo genere editoriale (C. CIAPANNA, *Professionista dilettante. Nella semplicità il segreto di uno dei più interessanti fotografi europei: Gianni Berengo Gardin*, in "Il progresso fotografico", LXXII, n. 10, ottobre 1965, pp. 22-24).

<sup>160</sup> Sull'immagine di Venezia nell'editoria fotografica si veda il pionieristico studio di Alberto Prandi svolto in occasione della mostra curata da Paola Costantini dedicata alle fotografie veneziane di Gotthard Schuh, presentato anche all'interno di una conferenza sullo stesso tema tenuta presso l'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti a Palazzo Franchetti il 17 aprile 2013. A. PRANDI, «Una certa Venezia». *Lo sguardo dei fotografi. 1933-1968*, in P. COSTANTINI (a cura di), *L'ultima Venezia. Gotthard Schuh. Fotografie 1963* (catalogo della mostra, Città di Lugano 2013), Giunti, Firenze, 2013, pp. 123-139. Il video dell'intera conferenza, dal titolo *L'immagine di Venezia nell'editoria fotografica negli anni '30-'60*, si può trovare sul canale youtube dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=d6UmaM7sk54>. Sia durante la conferenza che in nota al suo testo in catalogo, Alberto Prandi sottolinea come il suo contributo costituisca solamente la prima versione di un lavoro di più largo respiro che lo studioso non ebbe però modo di portare avanti a causa della sua precoce scomparsa.

Non dimentica degli interessi formali di Ferruccio Leiss, la ricerca d'ambiente condotta da Fulvio Roiter si apriva appena al vissuto quotidiano, inaugurando certe costanti nell'iconografia della città che, popolata da figure ricorrenti, vide nella smaterializzazione delle forme<sup>161</sup> e nel persistere dei piani orizzontali una cifra costante anche per le successive narrazioni della realtà lagunare (fig. 8). Dal canto suo invece *Venise des saisons* di Berengo Gardin ritraeva definitivamente la città nei volti anonimi dei suoi abitanti: un'umanità colta ad altezza d'uomo secondo i modi di una fotografia di reportage di respiro internazionale che aveva i suoi modelli negli ambienti fotografici parigini frequentati dal fotografo alla metà degli anni Cinquanta (fig. 9).



Fig. 8) Da F. Roiter, *Venise a fleur d'eau*, Clairefontaine, Lausanne, 1954, pp. 36-37.

Fig. 9) Da G. Berengo Gardin, *Venise des saisons*, Clairefontaine, Lausanne, 1965, s. n. p.

Se il pericolo del 'cartolinismo' era in agguato per coloro che avrebbero tentato di produrre narrazioni fotografiche dedicate alle maggiori città d'arte italiane, lo stimolo al superamento di quello 'spettacolo della miseria'<sup>162</sup> che aveva caratterizzato, a partire dal secondo dopoguerra, la maggior parte della produzione fotografica sul Sud nei canali della stampa periodica fu senza dubbio importante nella ricerca di modalità narrative alternative per la descrizione del territorio meridionale.

Come sottolineato da Martina Caruso, una tensione di base percorre nel complesso la produzione fotografica di stampo umanista sul Sud Italia, caratterizzata da una diversità di approcci dove alla condanna dell'indigenza e dell'ignoranza del popolo meridionale, punto di partenza per coloro che proponevano l'attuazione di politiche di modernizzazione e industrializzazione sugli esempi delle società capitaliste, si contrapponeva un crescente interesse nei confronti di una condizione di vita pre-industriale e pre-capitalista<sup>163</sup>. È in questa direzione che si inseriscono tanto i

<sup>161</sup> Alberto Prandi individua nelle fotografie di Roiter l'assimilazione della lezione di Sergio Bettini sostenitore, a partire dal 1953, dell'idea di una Venezia che non "concede quasi nulla alle immagini plastiche o volumetriche del classicismo" perché "tutta la forma di Venezia è colore, che è quanto dire superficie" (cit. in A. PRANDI, «Una certa Venezia». *Lo sguardo dei fotografi*, cit., p. 133).

<sup>162</sup> Sull'argomento cfr. almeno P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., pp. 211-271.

<sup>163</sup> M. CARUSO, *Italian humanist photography*, cit., p. 85.

richiami nostalgici verso una arcaicità senza tempo da preservare per la sua singolarità, quanto le valutazioni di coloro che vedevano nelle tradizioni locali un potenziale politico non indifferente per la formazione di una cultura di opposizione e lotta sociale<sup>164</sup>.

In un contesto culturale in cui già il neorealismo aveva contribuito a diffondere una iconografia di intento antropologico mirante alla riscoperta visuale di una geografia subalterna vengono dunque a inserirsi quelle ricerche etnografiche che a partire dagli anni Cinquanta si servirono del medium fotografico a fini innanzitutto scientifici. È Ernesto de Martino, come sottolineato da D'Autilia, a partecipare “a quel processo di rappresentazione del Meridione a cui appartengono le diverse voci del neorealismo<sup>165</sup>”, nonostante la distanza inevitabile che lo separa da quest'ultimo. La sua visione, volta a indagare criticamente la complessità delle dinamiche storiche e istituzionali di una realtà sociale, prendeva infatti le distanze da quella concezione neorealista che propendeva invece per il recupero di una dimensione prevalentemente cronachistica degli eventi da mostrare<sup>166</sup>. I momenti di contatto tra de Martino e il neorealismo possono allora essere individuati, come spiegato da Francesco Marano, innanzitutto nella scelta portata avanti dallo studioso di condurre le proprie ricerche su un piano intermediale, non trascurando, del resto, la questione dell'utilizzazione dell'immagine fotografica in funzione promozionale e nel quadro di una parziale divulgazione dei risultati all'interno dei canali di comunicazione di massa<sup>167</sup>.

Interessato a utilizzare il materiale fotografico prodotto nel corso delle spedizioni all'interno di periodici, conferenze e proiezioni<sup>168</sup>, de Martino si rivelò invece piuttosto cauto e parsimonioso nel servirsi della fotografia all'interno di quella che è definita come la trilogia demartiniana, pubblicata tra il 1958 e il 1961 e comprendente i tre volumi *Morte e pianto rituale nel mondo antico*

---

<sup>164</sup> In *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*, David Forgacs si sofferma, ad esempio, sulla contrapposizione tra la visione del sud atemporale incarnata in maniera paradigmatica dalla pubblicazione di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi e la lettura avanzata da Ernesto de Martino, che pure dal libro di Levi era partito per le sue spedizioni, in cui le tradizioni meridionali vengono analizzate nei legami storici, economici e culturali intessute con la società del tempo (D. FORGACS, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2015, pp. 141-210). Sulla scomunica di De Martino da parte dell'intelligenza del PCI cfr. invece N. AJELLO, *Intellettuali e PCI*, cit., p. 333-340.

<sup>165</sup> G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia*, cit., p. 294.

<sup>166</sup> Sul rapporto tra Ernesto de Martino e il neorealismo cfr. F. MARANO, *Neorealismo, Ernesto De Martino, Arturo Zavattini*, in “Palaver”, VI, n. 1, 2017, pp. 147-168. Su Ernesto de Martino e l'utilizzazione del medium fotografico vedi almeno C. GALLINI-F. FAETA, *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

<sup>167</sup> In questo senso la sostituzione di Arturo Zavattini, che aveva accompagnato de Martino nel 1952 durante la prima spedizione in Lucania, con il fotografo Franco Pinna, che diventò il più assiduo collaboratore di de Martino, può essere spiegata dal fatto che Pinna, già fotografo professionista, avrebbe meglio soddisfatto le esigenze divulgative dello studioso napoletano per i contatti che il fotografo intesseva con le più importanti riviste dell'epoca (F. MARANO, *Neorealismo, Ernesto De Martino, Arturo Zavattini*, cit., pp. 158-159 e 163-164). Sui viaggi di Arturo Zavattini cfr. F. FAETA, G. D. FRAGAPANE, *AZ Arturo Zavattini fotografo. Viaggi e cinema 1950-1960*, Contrasto, Roma, 2015; F. FAETA, *Il sonno sotto le stelle. Arturo Zavattini, Ernesto de Martino, un paese lontano*, in ID., *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 113-139. Vedi anche G. PINNA, *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959. Catalogo generale dei provini*, Il ramo d'oro, Trento, 2002; L. MAZZACANE, *Pinna e De Martino. Una vicenda complessa*, in M. S. BRUNO-C. DOMINI-G. OLMOTI-G. PINNA (a cura di), *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Federico Motta, Milano, 1996, pp. 125-135.

<sup>168</sup> G. PINNA, *Con gli occhi della memoria*, cit., p. 17.

(Einaudi, 1958), *Sud e magia* (Feltrinelli, 1959) e *La terra del rimorso* (Il saggiatore, 1961)<sup>169</sup>. Ciò conferma come de Martino non abbia mai rinunciato ad affidare alla scrittura il compito primario di esporre le proprie tesi, riservando alla fotografia un ruolo strumentale e subordinato rispetto alla parola scritta, come da più parti è già stato rilevato.

Il mancato riconoscimento, da parte dello studioso napoletano, dell'autonomia semantica della fotografia non ha comunque impedito la diffusione di una immagine del Sud che deve molto alle sue spedizioni e che, prendendo le distanze dal neorealismo fotografico “di maniera”, ha concorso a porre le basi per lo sviluppo di una etnografia visiva intesa come “descrizione tramite mezzi visivi di un contesto o di un evento antropologicamente significativi”, secondo l'accezione che del termine ha dato Francesco Faeta<sup>170</sup>.

La rappresentazione del sud Italia che emerge nella gran parte dei libri fotografici d'autore pubblicati dal dopoguerra agli anni Settanta viene così a inserirsi nell'ambito di una fotografia di documentazione sociale di intento prevalentemente antropologico. Su queste basi si fanno strada da un lato le testimonianze reportagistiche proprie della produzione principale di Ferdinando Scianna o di Enzo Sellerio, per citare gli esempi più noti, in cui non viene mai meno la qualità lirica dell'immagine fotografica, in narrazioni visive basate su presupposti di spontaneità e immediatezza di ascendenza bressoniana. Dall'altro emerge tutta una produzione editoriale a finalità etnografica capace di dar luogo, almeno a partire dagli anni Settanta, a progetti fotografici distinti anche in ambito scientifico.

In entrambi i casi l'inserimento della fotografia nello “*studium* antropologico”<sup>171</sup> ha comunque permesso la realizzazione di libri fotografici capaci di restituire, in sede scientifica o divulgativa, la realtà fenomenica osservata, rivendicando al contempo la posizione culturale assunta dal fotografo nella disamina del reale, questione ampiamente discussa dalla critica fotografica specie a partire dagli anni Settanta, quando si tentava di scongiurare il pregiudizio sull'obiettività della fotografia ribadendo all'inverso le potenzialità critiche e interpretative del discorso visivo<sup>172</sup>. Fermo restando che il riconoscimento dello statuto indicale dell'immagine fotografica può considerarsi come l'orizzonte concettuale entro cui si inseriscono le riflessioni intorno alla fotografia negli anni di

---

<sup>169</sup> Sulla fotografia nella trilogia di de Martino vedi anche A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 45-48; P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., pp. 304-318.

<sup>170</sup> F. FAETA, *Guardare, vedere, osservare, rappresentare. Prolegomeni per un'etnografia visiva*, in ID., *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano, 2003, p. 15.

<sup>171</sup> F. FAETA, *L'immagine e il senso. Appunti sull'uso della fotografia in etnografia e antropologia*, in ID., *Fotografi e fotografie*, cit., p. 71.

<sup>172</sup> Nell'ottobre del 1975 usciva un numero de “Il diaframma. Fotografia italiana” esclusivamente dedicato alla fotografia antropologica, con l'intento di prendere posizione su “uno dei motivi centrali dell'attuale dibattito fotografico”, ovvero la questione del passaggio dal documento “alla sua interpretazione, organizzazione e utilizzazione”, nel tentativo di superare “il positivismo di fine secolo sulla dimensione realistica della fotografia” (N.d.r., in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 208, ottobre 1975, p. 20).



riferimento, la connotazione autoriale del libro fotografico sarebbe dunque bastata a evidenziare il prevalere del momento critico e interpretativo sulla presunta neutralità dell'immagine fotografica<sup>173</sup>.

Generalmente introdotti dai protagonisti della cultura letteraria del tempo, i libri fotografici sul meridione d'Italia che, a partire dagli anni Settanta, si distinguono per le potenzialità scientifiche di una ricerca condotta sul campo secondo metodologie ben definite, risultano invece sempre più spesso dotati di testi introduttivi di antropologi, coinvolti a diversi livelli di collaborazione nel lavoro del fotografo.

Il reportage fotografico sul “glorioso Alberto” condotto tra il 19 aprile e il 12 agosto 1971 da Ferdinando Scianna presso Serradarce, in provincia di Salerno, nasceva, ad esempio, dal sodalizio intessuto con l'antropologa Annabella Rossi, che da anni si era dedicata allo studio dei rituali magici nella cultura popolare del Meridione, con particolare attenzione al culto di Giuseppina Gonnella, di cui l'antropologa registrò, a partire dal febbraio 1966, prediche e esorcismi. Il volume, edito nel 1971 come supplemento di “Popular Photography. Ed. Italiana”, a pochi anni dal più famoso *Feste religiose in Sicilia* al tempo introdotto da Leonardo Sciascia, presenta le fotografie di Scianna con l'accompagnamento di brevi testi estratti da una registrazione audio che Annabella Rossi aveva impresso il 19 aprile di quell'anno<sup>174</sup>, quando si trovava a documentare sul campo insieme al fotografo, accrescendo in tal modo il valore di documentazione antropologica dell'intero volume (fig. 10).



Fig. 10) Da F. Scianna- A. Rossi, *Il glorioso Alberto*, Editphoto, Milano, 1971, s. n. p.

<sup>173</sup> Si legga a tal proposito quanto scritto da Francesco Faeta per cui “Descrivere non è un’attività neutra [...] ma fortemente connotata in senso autoriale, essendo fondata sulla visione e sull’osservazione, sull’opinione di un soggetto misurante e sulle regole comunicative e le convenzioni retoriche proprie di un medium, per il cui tramite questi esprime la proprietà del mondo. Il discorso etnografico, dunque non è oggettivo, ma non è neppure, al contempo, pienamente soggettivo [...] adeguandosi insomma alle regole di un genere letterario” (F. FAETA, *Guardare, vedere, osservare, rappresentare*, cit., p. 15).

<sup>174</sup> F. SCIANNA- A. ROSSI, *Il glorioso Alberto*, Editphoto, Milano, 1971, s. n. p.

Introdotta ancora una volta da un testo critico di Annabella Rossi e sempre come supplemento di “Popular photography”, usciva in quello stesso anno anche *Miseria e follia* di Lello Mazzacane, che ha inteso il suo lavoro sulle manifestazioni religiose nel Mezzogiorno come una “operazione di ricerca sociologica, antropologica, etnologica<sup>175</sup>” sviluppata all’interno di quella cultura che aveva prodotto, presso Galatina e Montesano - nel Salento -, il fenomeno della taranta, la cui fortuna iconografica vantava non soltanto i precedenti di Franco Pinna pubblicati da de Martino ne *La terra del rimorso*<sup>176</sup> (fig. 12), quanto le immagini di Chiara Samugheo apparse prima in “Le ore”, quindi tra i fotodocumentari di “Cinema Nuovo” nel gennaio 1955<sup>177</sup> (fig. 11).



Fig. 11) Da C. Samugheo- E. Tadini, *Le invasate*, in AA.VV., *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, Cinema Nuovo, Milano, 1955, pp. 18-19.

Fig. 12) Da E. de Martino, *La terra del rimorso*, Il saggiatore, Milano, 1961. Fotografie di Franco Pinna.

Impegnato dagli anni Settanta nella fondazione di un metodo per la fotografia antropologica<sup>178</sup>, è in *Perché le feste*, pubblicato da Savelli nel 1974, che Lello Mazzacane offrirà ancora un saggio fotografico sulle potenzialità dell’uso scintifico del mezzo, organizzando un discorso critico fotografico autonomo il cui obiettivo non è di ripetere iconograficamente quanto esposto già nel testo ma di aggiungere nuovi elementi all’analisi dei fatti<sup>179</sup>.

Così, anche *Chi è devoto. Feste popolari in Campania* di Mimmo Jodice si pone, come sottolineato dal musicologo Roberto De Simone autore dei testi, sull’onda di un recupero in senso scientifico dell’espressività popolare, presentando in allegato anche un 33 giri con documenti sonori raccolti sul campo dallo stesso De Simone (fig. 13). Il volume, di grande formato, fu pubblicato nel

<sup>175</sup> L. MAZZACANE- A. ROSSI, *Miseria e follia*, Editphoto, Milano, 1971, s. n. p.

<sup>176</sup> E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il saggiatore, Milano, 1961.

<sup>177</sup> C. SAMUGHEO, *Il ballo del furore*, in “Le ore”, 27 febbraio 1954, pp. 42-45; C. SAMUGHEO- E. TADINI, *Le invasate*, in AA.VV., *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, cit., pp. 17-24.

<sup>178</sup> L. SORBO (a cura di), *Fotografia ed antropologia: conversazione con Lello Mazzacane*, in “Meridione Sud e Nord del Mondo”, II, n. 3, maggio-giugno 2002, p. 148.

<sup>179</sup> L. MAZZACANE- L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Perché le feste*, Savelli, Roma, 1974, p. 41.

1974 a Napoli dalle Edizioni Scientifiche Italiane, non rinunciando comunque a una accurata veste grafica, oltre a una prefazione dello stesso Carlo Levi, la cui figura, per ovvie ragioni, è intimamente legata alla narrazione sul Sud Italia<sup>180</sup>.



Fig. 13) Da M. Jodice, *Chi è devoto. Feste popolari in Campania*, Edizioni Scientifiche, Napoli, 1974, s. n. p.

È ancora nella collana “Documenti e ricerche del Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari di Roma” che viene pubblicato nel 1978 *Gli eretici dell’Assunta* di Marialba Russo, dal 1972 docente di fotografia etnografica presso la cattedra di Antropologia culturale dell’Università di Salerno, collaboratrice di Roberto de Simone e Annabella Rossi in ricerche dedicate alle feste popolari nel meridione<sup>181</sup>.

Di pari passo con l’avanzamento degli studi antropologici e folklorici sul tema<sup>182</sup>, l’intreccio tra ritualità pagana e devozione cattolica risulta dunque uno dei soggetti ricorrenti nelle indagini fotografiche sul sud Italia, contraddistinguendo gran parte dei fotolibri dedicati al territorio meridionale negli anni interessati dal presente studio, un periodo comunque dominato dalla centralità

<sup>180</sup> Non a caso Carlo Levi fu chiamato nel 1959 a stilare l’introduzione alle fotografie di Reismann per l’edizione tedesca di quello che sarà poi *Un volto che ci somiglia*, edito da Einaudi nel 1960 – **cat. n. 9**. A inizio anni Cinquanta sempre Carlo Levi era stato chiamato anche dall’editore De Donato per la realizzazione di *Nostro Sud*, libro fotografico mai realizzato, che vedeva Fosco Maraini come autore della parte iconografica (C. CHIARELLI- E. CIANI, *Nostro Sud di Fosco Maraini* cit.).

<sup>181</sup> Del 1973 è, ad esempio, la mostra *Immagini della Madonna dell’Arco* allestita presso il Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari, presentata in catalogo con testo di Annabella Rossi e Roberto De Simone. Marialba Russo sarà inoltre l’autrice dell’apparato fotografico che conclude il volume dei due autori sul carnevale campano, per cui cfr. R. DE SIMONE- A. RUSSO, *Carnevale si chiamava vincenzo*, De Luca, Roma, 1977.

<sup>182</sup> L. LOMBARDI SATRIANI, *Realtà italiana e impegno antropologico*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 208, ottobre 1975, pp. 64-67.

della fotografia di reportage e dunque dall'esaltazione delle funzioni sociali dell'immagine fotografica.

Data la forbice cronologica prefissata per la presente ricerca, del progressivo allontanamento dai toni reportagistici di cui parla Roberta Valtorta in relazione ai cambiamenti incorsi nella fotografia di paesaggio a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta -ovvero nel momento di passaggio da una economia industriale a una post-industriale<sup>183</sup>- è possibile qui rintracciare non più che un accenno. I progetti fotografici che di fatto rientrano all'interno di un orientamento definito di anti-reportage, per dirla con Carlo Bertelli, si limitano in questo studio principalmente alle prime pubblicazioni di Gabriele Basilico, Franco Fontana, Luigi Ghirri e Roberto Salbitani, tutte apparse a partire della seconda metà degli anni Settanta<sup>184</sup>. A prevalere in esse è quel senso di straniamento causato dai tratti omologanti dei paesaggi urbani post-industriali italiani, anonimi e desolati, in cui è quasi del tutto assente la presenza dell'uomo. Viene così per la prima volta e definitivamente messa in crisi la centralità data alla figura umana dalla fotografia italiana degli anni Cinquanta, Sessanta e di parte degli anni Settanta, interrompendo quel rapporto di armonia tra l'uomo e il suo paesaggio che aveva caratterizzato l'immagine del territorio italiano nei decenni precedenti<sup>185</sup>. Una categoria di testi che per Antonello Frongia si caratterizza per il "rapporto sostanzialmente fenomenologico del fotografo con l'ambiente urbano" volto a privilegiare "forme costruttiviste della ricerca" in cui a prevalere è l'esperienza dello spostamento e del nomadismo del fotografo stesso<sup>186</sup>.

Frongia, che nel suo *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*<sup>187</sup> ha adottato come punto di partenza alcuni libri fotografici - oltre a certi cataloghi di mostra pubblicati dagli anni Sessanta- per una analisi sui cambiamenti incorsi nella rappresentazione fotografica del territorio urbano all'interno dei circuiti editoriali del periodo, individua tre famiglie di testi, di cui questa sul paesaggio contemporaneo figura come l'ultima in termini diacronici-evolutivi. A precederla sono da un lato quelle pubblicazioni che intendono offrire della città un ritratto che ne documenti l'esistenza come "organismo vivente [...] ordinata sui cicli di produzione, consumo, riposo, svago<sup>188</sup>"; dall'altro

---

<sup>183</sup> R. VALTORTA, *In cerca dei luoghi*, cit., pp. 3-108.

<sup>184</sup> Mi riferisco in particolar modo a F. FONTANA, *Skyline*, Punto e virgola, Modena, 1978; L. GHIRRI, *Kodachrome*, Punto e virgola, Modena, 1978; R. SALBITANI, *La città invasa*, Punto e virgola, Modena, 1978- per cui cfr. **cat. n. 45**- oltre a G. BASILICO, *Milano ambiente urbano*, IGIS, Milano, 1978. Nello stesso anno Gabriele Basilico pubblicava però come supplemento di "Fotografia italiana" *Dancing 1979. Nuovo paesaggio emiliano*, un lavoro condotto attraverso più canoniche soluzioni reportagistiche, dedicato ai giovani emiliani e ai loro luoghi di incontro.

<sup>185</sup> Sull'incidenza del cosiddetto riflusso storico in ambito tanto fotografico quanto fotoeditoriale rimando a quanto scritto nel secondo capitolo, in particolare a p. 104. Per un inquadramento generale del periodo storico si veda invece E. GALLI DELLA LOGGIA- M. BIANCHI - N. ASPESI - U. VOLLI- A. M. DI NOLA. R. SIMONE- N. AJELLO, *Il trionfo del privato*, Laterza, Roma- Bari, 1980.

<sup>186</sup> A. FRONGIA, *Il luogo e la scena*, cit., p. 112.

<sup>187</sup> Ivi, pp. 109-192.

<sup>188</sup> Ivi, p. 113. In questa categoria rientrano per lo studioso tanto quei volumi che veicolano una visione tutto sommato rassicurante dei processi di modernizzazione, quanto quei progetti editoriali di denuncia delle contraddizioni dello sviluppo, come ad esempio *Venezia muore* di Giorgio Lotti (**cat. n. 31**).

quella famiglia di testi in cui la città diventa lo scenario dei conflitti sociali che hanno caratterizzato i lunghi anni Settanta: il caso esemplare di Milano discusso dallo studioso risulta del resto emblematico nell'ottica di una tale classificazione.

Considerata nel suo complesso, la produzione fotoeditoriale italiana -così multiforme e discontinua- mostra comunque come siano frequenti i ricorsi ai collaudati e mai sopiti metodi reportagistici più tradizionali anche in anni in cui la rappresentazione del paesaggio post-industriale inaugurata dalla fotografia di Luigi Ghirri, Guido Guidi, Roberto Salbitani, Gabriele Basilico, Giovanni Chiaramonte, per citarne solo alcuni, aveva ottenuto importanti riconoscimenti, influenzando sul gusto di una nuova generazione di fotografi.

Sulle esigenze di rinnovamento e di allineamento della fotografia italiana agli esempi esteri sembra dunque avere la meglio, nell'ambito fotoeditoriale d'autore, quella pervicace prudenza che farà scontare sempre con qualche anno di ritardo gli importanti passi avanti acquisiti da certi ambienti della fotografia italiana: tendenzialmente si preferirà difatti proporre più cautamente modelli visivi già ampiamente assimilati dal potenziale pubblico di lettori.

## 2. Libri fotografici e attivismo politico (1968-1979)

Il riferimento a una produzione fotoeditoriale incentrata sulla cronaca della guerriglia urbana avanzato da Frongia per dar voce alla diversa percezione della metropoli che i fotografi dei lunghi anni Settanta si trovarono a esperire<sup>189</sup>, diventa in questo contesto funzionale a introdurre una serie di libri fotografici strettamente connessi alle realtà politiche del tempo, pubblicati in Italia a partire dal 1968 e caratterizzati da una sostanziale omogeneità non soltanto in termini di tematica o di ideologia sottesa, quanto per le politiche editoriali di cui essi sono il risultato<sup>190</sup>.

Si tratta infatti di volumi che per formato, modalità di impaginazione e destinazione d'uso si distinguono dai libri fotografici più comunemente noti, assimilabili piuttosto ai libri d'arte per cura nella stampa delle tavole, tendenza all'isolamento della immagine nella singola o doppia pagina e per costo elevato di copertina. Pubblicati dai soggetti politici coinvolti nelle dinamiche sociali di quegli anni o da piccole case editrici militanti che rivendicano il libro fotografico come un fondamentale canale di comunicazione alternativo alle pagine dei giornali, tali edizioni, tendenzialmente non ineccepibili a livello formale, ambiscono a divenire veicolo di controinformazione, evidenziando il ruolo demistificatorio del linguaggio fotografico sulle potenzialità manipolatorie del messaggio verbale e dei media tradizionali che lo veicolano. Significativo in tal senso il titolo di una edizione fotografica pubblicata nel 1971 a seguito della manifestazione romana indetta dalle confederazioni sindacali CGIL-CISL-UIL per lo sviluppo del Mezzogiorno: *Il Sud non aspetta più. Ciò che la TV non vi ha fatto vedere sulla manifestazione dei 150.000*<sup>191</sup> (fig. 14).



<sup>189</sup> A. FRONGIA, *Il luogo e la scena*, cit., pp. 128-129.

<sup>190</sup> Per un parallelo approfondimento su quanto negli stessi anni accadeva in ambito artistico alla luce delle rivendicazioni politiche e sociali del tempo si veda F. BELLONI, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, L'«Erma» di Bretschneider, Roma, 2015.

<sup>191</sup> CGIL-CISL-UIL. FEDERAZIONE DI ROMA E DEL LAZIO (a cura di), *Il Sud non aspetta più. Ciò che la TV non vi ha fatto vedere sulla manifestazione dei 150.000*, Stasind, Roma, 1971.



Fig. 14) Da CGIL-CISL-UIL. FEDERAZIONE DI ROMA E DEL LAZIO (a cura di), *Il Sud non aspetta più. Ciò che la TV non vi ha fatto vedere sulla manifestazione dei 150.000*, Stasind, Roma, 1971, s. n. p.

I cortei cittadini e i raduni di piazza sono un soggetto ricorrente all'interno di questo settore fotoeditoriale, e di una stessa manifestazione coesistono anche più volumi fotografici, come nel caso del raduno dei metalmeccanici del 9 febbraio 1973 a Roma, di cui furono pubblicati, in quello stesso anno, due libri fotografici, uno di Gian Butturini<sup>192</sup> - autore di diversi fotoreportage realizzati nelle varie aree di conflitto del mondo - l'altro edito a Roma dall'Ufficio Stampa della Federazione Lavoratori Metalmeccanici con immagini, tra gli altri, di Paola Agosti<sup>193</sup>. Nonostante l'attenzione all'ambito fotoeditoriale dei principali soggetti politici - dalle unioni sindacali alla Sezione centrale della propaganda del Partito Comunista Italiano che negli anni Settanta editò almeno due fotolibri d'autore come *Primo maggio a Lisbona* di Giancarlo de Bellis (1974), uscito come supplemento de "Il calendario del popolo", o come, del 1977, *Quindici giorni: il festival nazionale dell'unità a Napoli* di Luciano D'Alessandro<sup>194</sup> - ancora nel 1973 dalle pagine di "Photo 13" si lamentava una fin troppo casuale e contingente utilizzazione della fotografia nei canali editoriali dei principali sindacati, e non diversa era la situazione per i partiti politici. Ciò che si recriminava era infatti l'incapacità di canalizzare l'attivismo fotografico di base ai fini di una comunicazione delle lotte sociali che possa servirsi della fotografia come strumento insostituibile non secondo a qualsivoglia altro linguaggio<sup>195</sup>.

Nel clima culturale che aveva portato nel 1971 alla redazione del già citato documento di Sorrento<sup>196</sup> in cui la fotografia trovava ragione d'essere solo "nel nome di una proposta di opposizione e di controinformazione<sup>197</sup>" e negli anni di una progressiva messa in discussione del tradizionale sistema di produzione e di diffusione dell'informazione - si pensi alla promozione all'interno di una rivista come "Photo 13" di libri come *Informazione e controinformazione* di Pio Baldelli (Mazzotta, 1972); *L'immagine come liberazione: spunti per una cultura alternativa* di Pino Ligabue e Gigi Speri (Libreria editrice fiorentina, 1972); *Senza chiedere permesso come rivoluzionare l'informazione* a cura di Roberto Faenza (Feltrinelli, 1973)- il fotolibro concorse a garantire uno spazio di assoluta indipendenza espressiva ai fotografi che nei canali dell'editoria militante del settimo decennio sancirono l'ultimo grande e indiscusso tributo alla fotografia di reportage nel nostro paese.

---

<sup>192</sup> G. BUTTURINI, *F.L. Metalmeccanici Significato di una lotta*, Poligrafica bresciana, Brescia, 1973.

<sup>193</sup> UFFICIO STAMPA DELLA FEDERAZIONE LAVORATORI METALMECCANICI (a cura di), *Con i metalmeccanici le immagini della manifestazione del 9 febbraio 1973 a Roma*, Federazione Lavoratori Metalmeccanici, Roma, 1973.

<sup>194</sup> Sul festival dell'Unità cfr. anche il fotolibro *Per una società diversa: immagini del Festival Provinciale de l'Unità*, pubblicato da Nicola Teti nel 1975 e redatto a cura di Cesare Colombo.

<sup>195</sup> A. MARLANI, *Attivismo fotografico*, in "Photo 13", III, n. 9, 15 maggio 1972, pp. 35-36.

<sup>196</sup> Cfr. Il capitolo, p. 98.

<sup>197</sup> M. MUZI FALCONI, *I documenti di Sorrento*, cit., p. 18.

Opera di singoli fotografi<sup>198</sup> o di gruppi che lavoravano in dinamiche collettive per scongiurare il pericolo di autoreferenzialità insito nelle pubblicazioni con un unico autore, questi libri fotografici, al di là di ogni velleità di carattere estetico, sono destinati a circolare principalmente tra la base dei movimenti stessi: a garantire la loro diffusione è il costo generalmente non elevato di copertina oltre alle politiche distributive attuate. Scavallando le tradizionali filiere di distribuzione, tali volumi venivano spesso presentati come supplementi di quotidiani e periodici, col fine anche di finanziare i movimenti stessi come il caso di *Cinque anni a Milano* di Uliano Lucas (1973) - **cat. n. 36**-, ma anche di *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni '70* di Tano D'Amico (1977), il cui ricavato delle vendite sarebbe stato destinato alla sottoscrizione del quotidiano "Lotta Continua", responsabile dell'edizione del volume. Non diverso il caso di *L'autunno di Praga*, con fotografie di Carlo Leidi e Alfonso Modonesi e testi di Rossana Rossanda e K. S. Carol, uscito nel 1978 in 1000 esemplari per i sostenitori del quotidiano "Il manifesto". A più generiche "attività antifasciste" era invece destinato il ricavato da *La strage di Brescia. Piazza loggia 28 maggio 1974*.

Le politiche editoriali adottate dalle case editrici coinvolte in simili pubblicazioni rivelano comunque tutte indistintamente l'occasionalità e la sporadicità delle loro incursioni in ambito fotografico, presentando cataloghi editoriali di indirizzo generalmente politico, senza alcuna specializzazione nel settore visuale.

Nell'intento di scardinare il tradizionale primato che nel campo dell'informazione ha avuto la parola - strumento del potere e del consenso- sull'immagine, il ricorso a una edizione fotografica avvenne sempre nei limiti di un utilizzo in senso cronachistico della fotografia, per narrazioni incentrate sulle vicende politiche del tempo tanto fuori d'Italia<sup>199</sup>, quanto sul territorio nazionale. Gli avvenimenti che videro protagonista il movimento studentesco di Firenze<sup>200</sup>, Bologna<sup>201</sup>, Roma<sup>202</sup>, Milano<sup>203</sup> - che dal 1973 sembra aver beneficiato dei diritti della prima edizione di *Morire di classe*

<sup>198</sup> Anche in questo caso emerge la tendenza da parte di alcune case editrici ad affidare la pubblicazione dei propri libri fotografici allo stesso autore: così, ad esempio, gli unici due libri fotografici editi a Torino da Tommaso Musolini sono di Uliano Lucas, mentre la casa editrice bresciana Bareggi editava i reportage di Gian Butturini, che compare come uno dei fotografi più prolifici quanto a edizioni fotografiche negli anni di riferimento, a dispetto dell'importanza del tutto secondaria rivestita dal fotografo nella storiografia fino a oggi tramandataci che poco o nulla si è soffermata sui progetti fotografici dell'autore.

<sup>199</sup> Si citano qui alcuni reportage sugli eventi cubani e cileni, sulla resistenza eritrea e le lotte del popolo angolese o sulla domenica di sangue irlandese apparsi nei seguenti fotolibri: G. BUTTURINI, *Cuba 26 luglio*, Bareggi, Milano, 1971; G. BUTTURINI, *Cile. Vinceremo*, Bareggi, Milano, 1972; G. BUTTURINI- M. DE MICHELI, *Cile Brigada Ramona Parra*, Stampa Club, Milano, 1973; R. MARTINIS-P. GAMACCHIO, *La resistenza eritrea*, Lerici, Cosenza, 1978; A. CONCHIGLIA, *Guerra di popolo in Angola. Reportage fotografico realizzato con i partigiani dell'MPLA*, Lerici, Roma, 1969; G. BUTTURINI, *Dall'Irlanda dopo Londonderry*, Bareggi, Milano, 1972.

<sup>200</sup> AA.VV., *Firenze. Piazza S. Marco, 30 gennaio '68*, Cooperativa libraria USF, Firenze, 1968.

<sup>201</sup> AA.VV., *Bologna, marzo 1977... fatti nostri*, Bertani, Verona, 1977; E. SCURO, *Malgrado voi. Immagini di due anni di battaglie del movimento di Bologna*, s. n., s. l., 1977.

<sup>202</sup> A. MORDENTI- M. VERGARI, *Come eravamo. Documenti fotografici per una storia delle lotte studentesche a Roma 1966-1972*, Savelli, Roma, 1975.

<sup>203</sup> Pubblicato nel 1977 a Milano dalle edizioni del Movimento Studentesco è *Piazza Maggiore era troppo piccola: cronache, fotografie e documenti del 23-24-25 settembre 1977 sul convegno di Bologna*.



secondo quanto espressamente richiesto all'editore Einaudi da Carla Cerati<sup>204</sup> -; le azioni di guerriglia urbana nel capoluogo lombardo<sup>205</sup>; le cronache di manifestazioni e cortei lungo le strade della città<sup>206</sup> sono difatti tra i soggetti più frequenti, in cui lo spazio cittadino diventa lo scenario condiviso per narrazioni politiche di partecipazione collettiva.

Anche il movimento femminista dopo un primo periodo di quasi invisibilità mediatica, secondo quanto lamentato anche da Paola Agosti e Gabriella Mercadini all'interno del convegno *L'informazione negata* organizzato nel settembre 1979 a Venezia dall'Airf (Associazione Italiana Reporter Fotografi)<sup>207</sup>, ha acquisito nel corso degli anni Settanta rilevanza nei canali editoriali, specie in concomitanza con le rivendicazioni avanzate in occasione del referendum sul divorzio del 1974.



Fig. 15) Da P. Mattioli- A. Candiani, *Immagini del no*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1974, s. n. p.

La pubblicazione di un fotolibro come *Immagini del no* di Paola Mattioli e Anna Candiani documenta infatti la campagna sostenuta dai movimenti milanesi nei mesi che hanno preceduto quel maggio 1974 che vide la vittoria del fronte del No (fig. 15). Pubblicato all'interno della collana "Occhio magico" di Vanni Scheiwiller, *Immagini del no* interruppe per un attimo la coerenza di una

<sup>204</sup> Lettera di C. Cerati a G. Bollati, 23/2/1973, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 47, fascicolo 688, foglio 39. Vedi **cat. n. 28**.

<sup>205</sup> U. LUCAS, *Cinque anni a Milano*, Musolini, Torino, 1973; A. BONASIA, *Vivere a Milano*, CSAPP, Milano, 1976.

<sup>206</sup> C. CERATI- U. LUCAS- G. GUCCIONE- V. MUZIO- L. ROSSI- L. FRANCESCHI, *Omaggio alla nuova resistenza. Milano cronaca da mercoledì 16 a lunedì 21 aprile 1975*, Edizioni di Cultura Popolare, Milano, 1975; AA. VV., *Per una società diversa: immagini del Festival Provinciale de l'Unità*, Nicola Teti, Milano, 1975.

<sup>207</sup> AA. VV., *L'informazione negata*, cit., pp. 61-68. In particolare l'intervento delle due fotografe ha come titolo: *Dall'esplosione del femminismo alla stampa femminista*.

collezione fotografica principalmente dedicata ai ritratti fotografici di personalità della cultura letteraria e artistica del tempo (**cat. n. 2**): un'anomalia che fu d'altra parte al tempo riscontrata da chi, come Lanfranco Colombo, lamentò il carattere fin troppo elitario delle edizioni Scheiwiller, inadatte per un volume dalla rilevanza sociale assai ampia come *Immagini del no*. Non ebbe del resto concreta realizzazione il tentativo avanzato dalla stessa Paola Mattioli affinché la testata de "L'Espresso" potesse acquistare e distribuire il suo libro come supplemento per i suoi abbonati, cosa che ne avrebbe alzato sensibilmente la tiratura<sup>208</sup>.

Pure una casa editrice di sinistra come la Savelli<sup>209</sup> si accorge in ritardo dell'attivismo del fronte femminista, commissionando solo nel 1975, quando cioè il movimento delle donne aveva ormai raggiunto una visibilità pari a quello studentesco e operaio, un "reportage a caldo" sugli episodi e i "momenti originali" del fenomeno<sup>210</sup>. *Riprendiamoci la vita: immagini del movimento delle donne* di Paola Agosti uscirà infatti l'anno successivo, seguito da alcuni altri titoli fotografici impegnati sempre sul fronte femminista e di educazione sessuale come *Riprendiamoci il parto*, traduzione italiana di *Birth Book* di Raven Lang (1978), e *Fammi vedere! Un libro fotografico di educazione sessuale non conformista per bambini e grandi* (1979), edizione italiana del fotolibro di Mc Bride e Fleischhauer-Hardt, pubblicato in Germania l'anno precedente (fig. 16).

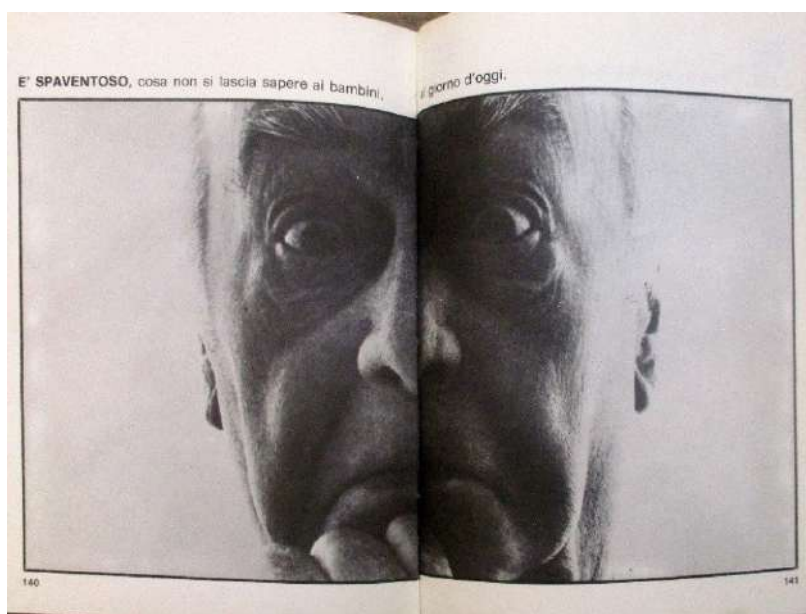


Fig. 16) da Mc Bride e Fleischhauer-Hardt, *Fammi vedere! Un libro fotografico di educazione sessuale non conformista per bambini e grandi*, Savelli, Roma, 1979, pp. 140-141.

<sup>208</sup> Lettera di P. Mattioli a V. Scheiwiller, senza data, Archivio APICE, Serie prima schedatura Vanni 1757-2014 Paola Mattioli Immagini del no n. 6626, Fondo Scheiwiller.

<sup>209</sup> Per un profilo generale sulla casa editrice, fondata a Roma nel 1963, rimando a una intervista a Dino Audino del 29 settembre 2008 a cura di Sara Maffei e Oblique Studio, consultabile on line all'indirizzo: [http://www.oblique.it/images/interviste/intervista\\_dinoaudino\\_29settembre08.pdf](http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_dinoaudino_29settembre08.pdf)

<sup>210</sup> P. Agosti- G. Mercadini in AA. VV., *L'informazione negata*, cit., p. 66.

L'esibizione del momento riproduttivo in *Riprendiamoci il parto*, così come l'evidenza data all'apparato genitale femminile in *Fammi vedere!*, entrambi oggetto di persistenti censure nella storia iconografica della rappresentazione femminile, si inscrivevano all'interno di un percorso diretto alla rivendicazione della diversità del corpo della donna e alla contestuale ricerca di riappropriazione della sua immagine. Ma anche negli ambienti femministi del tempo già alla fine degli anni Settanta si cominciarono a denunciare le pratiche di standardizzazione e tipizzazione cui era stata sottoposta la stessa figura della donna "femminista". Paola Agosti e Gabriella Mercadini, nel loro intervento *Dall'esplosione del femminismo alla stampa femminista* tenuto presso il convegno Airf di Venezia del 1979 cui si è fatto cenno in precedenza, riflettevano infatti su come il fenomeno femminista sia stato fagocitato dalla stampa ad alta tiratura che del movimento ha esaltato solo l'aspetto più eccentrico e folclorico, battendo su immagini di donne graziose, dallo sguardo determinato e vestite in maniera insolita, colte durante comizi o manifestazioni. Che il fotoreportage, reiterando le pratiche ormai stereotipate della caccia all'immagine, avrebbe infatti, anche inconsapevolmente, assecondato i meccanismi dello sguardo predatore maschile senza riuscire a offrire soluzioni significative per una nuova rappresentazione dell'immagine della donna, è una questione che specie a partire dalla seconda metà degli anni Settanta inizia a porsi tra le fotografe e le artiste che utilizzano la fotografia come medium<sup>211</sup>. Decisivi furono del resto gli stimoli di artiste come Stephanie Oursler, Ketty La Rocca, Suzanne Santoro, Cloti Ricciardi, Marcella Campagnano, che negli stessi anni scelsero la fotografia come strumento artistico di emancipazione pubblicando diversi libri fotografici - da *Un album di violenza* a *In principio erat*, a *Towards new expression* a *Alfabeta* e *Donne immagini*<sup>212</sup>- al fine di scardinare l'immagine della donna trasmessa dalle altre arti e dai mass media per avviare una riflessione più ampia sul ruolo a lei imposto dalla società<sup>213</sup>.

L'esigenza di porre le basi per un "rinnovamento culturale" del movimento porta infatti Paola Agosti a considerare *Il mio segno, la mia parola* di Luisa di Gaetano e Gabriella Mercadini un fotolibro importante nell'esemplificare come si possa restituire la memoria collettiva di un'esperienza sociale su basi iconografiche differenti rispetto al più comune fotoreportage, del resto messo in crisi

<sup>211</sup> Sulla questione si veda quanto scritto nella monografia di Raffaella Perna dedicata al connubio tra arte, fotografia e femminismo negli anni Settanta cfr. R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2013, pp. 68-70.

<sup>212</sup> S. OURSLER, *Un album di violenza*, Edizioni delle donne, Roma, 1975; K. LA ROCCA, *In principio erat*, Centro di, Firenze, 1971; S. SANTORO, *Per una espressione nuova*, Rivolta femminile, Roma, 1974; C. RICCIARDI, *Alfabeta*, Cooperativa prove 10, Roma, 1975; M. CAMPAGNANO, *Donne immagini*, Moizzi, Milano, 1976.

<sup>213</sup> Si veda anche il lavoro presentato da Paola Mattioli nel libro fotografico AA. VV., *Ci vediamo mercoledì gli altri giorni ci immaginiamo*, Mazzotta, Milano, 1978. Sui ruoli e i suoi stereotipi rifletteva negli stessi anni in Italia anche il Collettivo Donne Fotoreporter, i cui progetti fotografici volti alla ridefinizione dell'identità femminile nella società contemporanea non necessariamente si inscrivevano nei modi della fotografia di reportage, al di là dell'esplicito riferimento presente nel nome del gruppo (S. n., *A proposito di ruoli*, in "Il fotografo", II, n. 17, maggio 1978, pp. 90-96). Il gruppo era composto da sette fotografe professioniste milanesi ovvero Kitty Bolognesi, Marzia Malli, Chiara Visconti, Lilli Barchiesi, Laura Rizzi, Livia Sismondi, Giovanna Calvenzi.

dall'avvento del “cosiddetto riflusso”. Un “obbiettivo di conservazione”, questo, - spiegano Paola Agosti e Gabriella Mercadini-, che si traduce ormai in una vera e propria campagna per fare arretrare la società” provocando inevitabilmente “una ricaduta nella richiesta di articoli e di immagini sul movimento”<sup>214</sup>.

“Di fronte all’indifferenza degli editori italiani” *Il mio segno, la mia parola* esce infatti nel 1979 come supplemento del “Quotidiano donna”, rivista autogestita nata nel 1978 con una tiratura settimanale di 80000 copie, la quale a sua volta aveva fatto un uso sperimentale dell’immagine puntando sin dall’inizio sull’autonomia semantica del linguaggio fotografico: “un modo diverso di intendere l’informazione e di abituare chi legge a interpretare l’immagine anche se questa non viene ‘aiutata’ dalla tradizionale didascalia<sup>215</sup>” che meriterebbe un esame più approfondito<sup>216</sup>. *Il mio segno, la mia parola* è un libro fotografico dedicato alle scritte e ai graffiti lasciati sui muri della Casa delle donne occupata dal Movimento femminista romano in via del Governo vecchio, prima della sua imminente ristrutturazione: sebbene nessuna delle protagoniste del movimento compaia, gli echi delle loro voci rimbombano tra i segni da loro lasciati sulle pareti.

Ma “gli slogans, le scritte, le parole d’ordine” erano comunque una iconografia ricorrente nei fotolibri dedicati ai movimenti sociali pubblicati nel corso degli anni Settanta, diventando ancora, per il loro “immediato messaggio visivo”, il filo conduttore anche di altri volumi come il già citato *Cinque anni a Milano*<sup>217</sup> di Uliano Lucas (cat. n. 36).

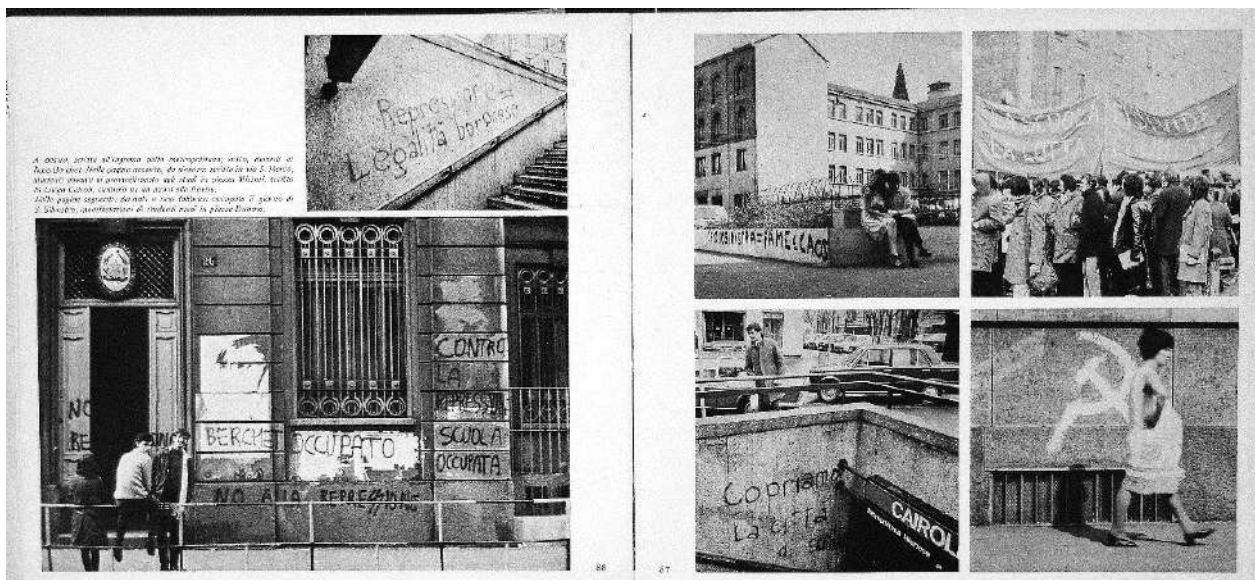


Fig. 17) Da U. Lucas, *Cinque anni a Milano*, Musolini Editore, Torino, 1973, pp. 86-87.

<sup>214</sup> P. Agosti- G. Mercadini in AA. VV., *L'informazione negata*, cit., p. 67-68.

<sup>215</sup> Ivi, p. 66.

<sup>216</sup> Sulla rivista “Quotidiano donna” si veda E. SALVATI, *Donne senza veline. L'informazione e le sfide del movimento femminista attraverso le pagine di Quotidiano donna*, Teseo, Roma, 2010.

<sup>217</sup> U. LUCAS, *Cinque anni a Milano*, cit., p. 209.

A partire da *Le tracce* di Franco Vaccari, pubblicato nel 1966 a Bologna dall'editore Sampietro<sup>218</sup> (fig. 18), si può difatti individuare un gruppo di libri fotografici dedicati esclusivamente ai segni grafici dei muri delle città. La fotografia dei muri, d'altra parte, aveva un precedente importante nelle sperimentazioni formali che Paolo Monti, a partire dagli anni Cinquanta, aveva condotto con la serie dei segni accumulatisi sulle superfici murarie e con quella sui *Manifesti strappati*, che non soltanto avevano recepito la lezione dei fotografi d'oltreoceano come Harry Callahan e Aaron Siskind, ma che avevano accolto gli stimoli provenienti dal mondo artistico contemporaneo, da l'Informale materico di Alberto Burri al Nouveau Réalisme di Mimmo Rotella<sup>219</sup>. L'operazione di Vaccari intendeva però andare oltre la problematica squisitamente estetica per inserirsi all'interno di dinamiche antropologiche, sociologiche e psicologiche più ampie, nel tentativo di rilevare quell' "inferno linguistico" di cui parlava nell'introduzione il poeta visivo e critico letterario Adriano Spatola: un linguaggio segnico e anonimo costituito da un gergo di basso livello intriso di componenti erotiche e irrazionali che sfida i tabù linguistici di una società comunque dominata dal controllo del desiderio umano, sapientemente incanalato dalle iconografie imposte dai mass-media.



Fig. 18) da Franco Vaccari, *Le tracce*, Sampietro, Bologna, 1966, s. n. p.

<sup>218</sup> Nello stesso anno l'editore bolognese aveva dato alle stampe, dello stesso autore, *Entropico*, volume di poesia visiva. Su Franco Vaccari cfr. almeno N. LEONARDI, *Dalla strada alla pagina e ritorno: fotografia, poesia visiva e materialità nella ricerca artistica di Franco Vaccari*, in ID., *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 19-49. Sulla produzione editoriale di Franco Vaccari cfr. N. LEONARDI, *Spazi quotidiani di resistenza. I libri di Franco Vaccari*, in "AFT Rivista di storia e fotografia", n. 37/38, 2003, pp. 60-66; M. BERTONI (a cura di), *In forma di libro: i libri di Franco Vaccari* (catalogo della mostra, Modena 2000), s. n., Modena, 2000.

<sup>219</sup> Sui legami tra Paolo Monti e l'ambito artistico del terzo quarto del Novecento cfr. D. ZANNELLI, *La sperimentazione astratta nella fotografia di Paolo Monti (1950-1970)*, in "Rivista di studi di fotografia", n. 3, 2016, pp. 74-93. Sui legami tra fotografia e Informale pittorico si veda inoltre C. MARRA, *Revisione dell'Informale: contro le "foto fatte sui muri"*, in ID., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, pp. 127-134.



Non diverso è il peregrinare di Marialba Russo tra le strade di Napoli dal marzo 1976 al marzo 1977, un errare che si carica ancora una volta di valenze socio-politiche: dopo aver ascoltato “sui muri la voce muta della lacerazione” la fotografa ha infatti scelto di offrire della sua città solo “le grida spray della rabbia e del rifiuto<sup>220</sup>” pubblicando un fotolibro autoprodotta e stampata in 600 copie in una tipografia del capoluogo campano. In *Giornale spray* (cat. n. 40) la ricercatezza stilistica lascia il posto alla violenza semantica del segno, che adesso si fa prevalentemente verbale, veicolo di messaggi politici non diversamente che in *Murales. Diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango* (Bologna 1977)<sup>221</sup>. D'altra parte, che il sistema di segni cui è ridotta la città moderna permetta di leggere correttamente tutte le sue tensioni interne lo specifica ancora Alfredo Profeta nell'introduzione al libro fotografico di Fabio Donato, *Segni della città. Appunti iconografici per un'analisi del linguaggio grafico a Napoli*: allargando la ricerca visiva alle insegne, ai cartelloni pubblicitari, agli striscioni oltre che alle scritte di vario genere, la struttura tradizionale della città, quella fatta di mura, strade e monumenti, diventa semplice supporto per un sistema segnico veicolo di messaggi funzionali all'organizzazione sociale delle realtà urbane nell'era capitalistica<sup>222</sup>.



Fig. 19) da Marialba Russo, *Giornale spray*, s. n., s. l., 1977, s. n. p.

La leggibilità della fotografia corre così su un doppio binario linguistico, quello verbale interno al *frame* fotografico e quello iconico della fotografia stessa, in un contesto di amministrazione urbana in cui le scritte sui muri sono soggette a pratiche di rimozione. L'anonimia dell'autore del

<sup>220</sup> M. RUSSO, *Giornale spray*, s. n., s. l., 1977, s. n. p.

<sup>221</sup> C. GROSSI- S. BUSCAROLI, *Murales. Diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango*, Grafis, Bologna, 1977.

<sup>222</sup> F. DONATO- A. PROFETA, *Segni della città. Appunti iconografici per un'analisi del linguaggio grafico a Napoli*, [La nuova stampa], Napoli, 1974.

segno verbale viene poi enfatizzata dalla scarna frontalità della ripresa, cifra più o meno costante delle immagini sui muri cittadini, che vengono così a posizionarsi in un ambito al confine tra la rappresentazione del territorio urbano e la testimonianza delle pratiche sociali e politiche che in esse avvengono, aprendosi al contempo alla complessità concettuale del medium fotografico stesso.

### 3. Ritratti d'artista

Una considerazione a parte è infine riservata ai libri fotografici d'autore dedicati alle personalità emergenti della cultura artistica e letteraria del tempo. Una produzione che in Italia inizia a farsi strada circa alla metà degli anni Sessanta, certamente preparata dall'ampia diffusione che l'immagine dell'artista ha avuto a partire dal secondo dopoguerra, e in particolar modo dalla fine degli anni Cinquanta, nei canali di comunicazione di massa, dalle riviste ai rotocalchi alla televisione.

Il ruolo decisivo svolto dalla fotografia in questo contesto è stato già individuato dagli studi apparsi nel corso dell'ultimo decennio tesi a indagare le modalità di circolazione dell'arte novecentesca sulla stampa in rotocalco, per una prima e importante analisi critica sulla ricezione dell'arte moderna in Italia da parte di un pubblico di massa<sup>223</sup>.

Che, al confronto, i libri fotografici si rivolgessero a un numero molto limitato di lettori è certo confermato dalle basse tirature che hanno caratterizzato negli anni la produzione fotoeditoriale d'autore, con cifre che dai 1000 esemplari circa solo in rari casi hanno superato la forbice che va tra le 3000 e le 5000 copie. Nell'intento di approfondire la figura di un personaggio alla luce della sua vita e della sua opera, il libro fotografico non avrebbe certo ambito 'a fare notizia', ponendosi piuttosto come strumento di critica visiva e forma espressiva a sé stante. Lontano anche dalle pubblicazioni sull'arte in cui l'immagine fotografica svolge una funzione che, se anche essenziale e predominante, non fuoriesce dai binari illustrativi e di subordinazione all'esegesi testuale, il libro fotografico avrebbe insistito sulle capacità interpretative del suo autore e sulle potenzialità semantiche del suo discorso fotografico.

È del resto anche probabile che il progressivo diffondersi di collane monografiche illustrate di taglio divulgativo su artisti o movimenti e il loro considerevole successo di pubblico<sup>224</sup> abbia potuto incoraggiare anche il settore fotoeditoriale se una parte consistente di fotolibri dedicati ad artisti e personaggi della cultura letteraria del tempo sia uscita prevalentemente all'interno di collane o di serie di edizioni omogenee. Tra queste emerge la già citata collezione dei "Quaderni di Imago" avviata da Antonio Arcari nel 1964 – **cat. n. 15** - oltre alla seconda serie della collana "Occhio magico" edita da Vanni Scheiwiller a partire dal 1968 – **cat. n. 2** - ; ma anche i tre volumi di Dino

---

<sup>223</sup> B. CINELLI- F. FERGONZI- M. G. MESSINA- A. NEGRI, *Arte moltiplicata*, cit.; M. MILAN, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Quodlibet, Macerata, 2015; M. MILAN- D. VENTRONI- M. G. MESSINA- A. NEGRI (a cura di), *Boom 60! Era arte moderna* (catalogo della mostra, Milano 2016), Electa, Milano, 2016.

<sup>224</sup> Una prima ricognizione sui libri d'arte pubblicati in Italia tra il 1935 e il 1965 è stata avanzata in occasione delle due giornate di studio *Il libro d'arte in Italia fra il 1935 e il 1965* organizzate dalla Scuola Normale Superiore di Pisa nelle giornate del 28 e 29 giugno 2018, di cui si attendono gli atti.



Pedriali appartenenti alla collezione “Quinta parete” pubblicati nel 1975 dalla casa editrice romana Magma<sup>225</sup> e la serie voluta da Achille Mauri tra il 1968 e il 1969 dedicata rispettivamente a Enrico Castellani, Enrico Baj, Julio Le Parc e Lucio Fontana (**cat. n. 26**). Una tendenza alla collezione che raramente, come visto in precedenza, è riscontrabile nelle edizioni fotolibrarie, mirante a stabilire un certo canone attraverso un punto di vista coerente sulla cultura artistica del tempo.

È il primo volume dei “Quaderni di Imago” a sottolineare la politica di fondo di una operazione editoriale volta a “utilizzare la fotografia al di fuori e in polemica con i consueti schemi del rotocalco e della notizia cinematografica e televisiva” per “avviare un dibattito sulle possibilità espressive della macchina fotografica” contribuendo a “documentare le condizioni attuali delle arti e dei mestieri in Italia<sup>226</sup>”. Resta ora da capire in che modo la produzione di fotolibri d'autore si sia posta in discontinuità con gli schemi fotografici vigenti nell'editoria a grande tiratura e quanto invece sia da essi stato recepito, filtrato e risemantizzato.

Difatti furono proprio la stampa in rotocalco, oltre alla cinematografia, a promuovere sin dagli anni Cinquanta l'immagine dell'artista colto nel momento dell'atto creativo, aprendo a un genere iconografico che anche in Italia avrebbe avuto un'importante fortuna tra i fotografi che operarono nei decenni successivi. Accanto ai più usuali ritratti fotografici, che mutuavano spesso, riaggiornandoli, i canoni pittorici dell'artista in *atelier*, convergevano difatti sulle riviste una gran varietà di immagini a testimonianza della creazione artistica di un autore, spesso modellate sull'esempio della sequenza cinematografica<sup>227</sup>, dalla *Pittura al salto* di Georges Mathieu apparsa su “Gente” nel giugno 1958 (fig. n. 20)<sup>228</sup> alla serie pubblicitaria *Un pittore alla settimana* diretta da Luciano Emmer nel 1957 per sponsorizzare il vecchio brandy della distilleria bolognese Fabbri<sup>229</sup>. L'artista colto durante lo svolgimento contingente di un'azione modificò la percezione generalmente statica della figura del personaggio illustre, richiamando l'attenzione del pubblico di massa verso una rinnovata rappresentazione dell'artista capace inoltre di tenere il passo agli sviluppi dell'arte stessa.

<sup>225</sup> Rispettivamente D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, Magma, Roma, 1975; D. PEDRIALI, *Man Ray: Les heures heureuse*, Magma, Roma, 1975; D. PEDRIALI, *Andy Warhol*, Magma, Roma, 1975.

<sup>226</sup> T. CASIRAGHI, *Giuseppe Guerreschi*, cit., risvolto di copertina.

<sup>227</sup> D. VENTRONI, *Lo spettacolo dell'arte tra riviste illustrate, cinema e tv: gli anni Cinquanta*, in D. VENTRONI-M. G. MESSINA- A. NEGRI (a cura di), *Boom 60!*, cit., p. 30.

<sup>228</sup> S. n., *Pittura al salto*, in “Gente”, II, n. 24, 11 giugno 1958, pp. 8-9.

<sup>229</sup> L. EMMER, *Carosello Fabbri. Un pittore alla settimana*  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL3C04DF081E6AEF48>.



Fig. 20) George Mathieu, da “Gente”, II, n. 24, 11 giugno 1958, pp. 8-9.

Anche le visite alle case dell’artista, spesso coincidenti con il loro stesso studio, diventano a partire dagli anni Cinquanta un *topos* all’interno delle riviste di grande tiratura<sup>230</sup>, tese comunque a esaltare la dimensione cronachistica e spettacolare dell’evento, assecondando la curiosità del pubblico smanioso di entrare nella vita privata del personaggio. A circondare l’artista è comunque un’aurea divistica che risponde bene ai desideri di intrattenimento del pubblico di massa, ancora ravvisabile anche in libri fotografici come quello dedicato a Claudia Cardinale pubblicato nel 1963 da Lerici a Milano con testo di Alberto Moravia e fotografie di Chiara Samugheo, Carlo Cisventi, Franco Pinna e Tazio Secchiaroli, tra i principali fotografi attivi nelle varie testate periodiche del tempo (fig. 21)<sup>231</sup>, o come in *Subliminal Anna*, che Franco Fedeli pubblicava nel 1967 sull’onda dell’uscita del primo romanzo della pittrice Anna Salvatore, il cui successo fu tale da raggiungere in meno di due mesi la seconda edizione (fig. 22)<sup>232</sup>.



<sup>230</sup> D. VENTRONI, *Lo spettacolo dell’arte*, cit., pp. 41-43.

<sup>231</sup> A. MORAVIA- C. SAMUGHEO- C. CISVENTI- F. PINNA- T. SECCHIAROLI, *Claudia Cardinale*, Lerici, Milano, 1963. Il volume ebbe un discreto successo estero e fu tradotto e pubblicato anche in Germania, mentre l’edizione francese è uscita solo di recente, nel 2010, a cura della casa editrice parigina Flammaron.

<sup>232</sup> F. FEDELI, *Subliminal Anna*, Giglio, Roma, 1967.

Fig. 21) Da A. Moravia – C. Samugheo- C. Cisventi- F. Pinna- T. Secchiaroli, *Claudia Cardinale*, Lerici, Milano, 1963, s. n. p.

Fig. 22) Da F. Fedeli, *Subliminal Anna*, Roma, Giglio, 1967, s. n. p.

La pubblicazione nel 1961 da parte de Il Saggiatore di Alberto Mondadori del libro fotografico *Gli artisti nel loro studio* di Alexander Liberman costituì comunque un importante precedente per coloro che intendevano incanalare l'iconografia dell'artista nel proprio studio su di un piano critico più mirato, volto a stabilire legami e connessioni tra il personaggio, l'ambiente che lo circonda e i risultati della sua creazione, al di là di ogni più banale spettacolarizzazione<sup>233</sup>. *Gli artisti nel loro studio* si presentava infatti come una rassegna di 'ritratti ambientati' di più generazioni di artisti legati alla Francia e alla Scuola di Parigi, a partire da Cézanne per concludere con Manessier. A fotografarli tra il 1947 e il 1959 fu Liberman, fotografo che aveva ricoperto un importante ruolo anche in ambito editoriale essendo stato caporedattore di "Vu" in Europa e collaboratore di "Vogue" in U.S.A, rivista che, nel corso degli anni, aveva già pubblicato alcune immagini dei diversi fotoreportage confluiti successivamente nel volume. Chiarendo le ragioni del suo lavoro, Liberman, nella prefazione al libro, sottolineava come il suo operare abbia mirato principalmente a far luce sul processo creativo degli artisti fotografati, nel tentativo di ricollegare le opere pittoriche o scultoree "con la grande corrente fondamentale della ricerca umana della verità"<sup>234</sup>. E la ricerca dell'uomo oltre il personaggio corre attraverso le innumerevoli immagini degli oggetti trovati dal fotografo nei vari studi (fig. 23), attraverso gli scatti d'interno nelle stesse abitazioni degli artisti, ritratti anche insieme alle figure loro care.



Fig. 23) Da A. Liberman, *Gli artisti nel loro studio*, Il saggiatore, Milano, 1961, s. n. p.

<sup>233</sup> A. LIBERMAN, *Gli artisti nel loro studio*, Il saggiatore, Milano, 1961.

<sup>234</sup> Ivi, s. n. p.

Il tema dell'artista all'interno del proprio ambiente domestico e di lavoro costituirà il principale filo conduttore della prima collana dedicata in Italia al mondo delle arti contemporanee costituita dai nove "Quaderni di Imago", la cui ideazione da parte di Arcari nei primi anni Sessanta non doveva certo ignorare gli esempi della narrazione condotta da Liberman, liberamente ripresa in certe soluzioni iconografiche dai fotografi coinvolti nell'impresa, tutti, con poche eccezioni, appartenenti alla cerchia dei collaboratori di Antonio Arcari. Del resto i fotoreportage di Alexander Liberman sugli artisti parigini furono presentati ben due volte tra il 1961 e il 1963 sulle pagine della rivista diretta da Arcari, "Foto Magazin", la prima nell'aprile 1961, a un mese dalla pubblicazione dell'edizione italiana de *Gli artisti nel loro studio*, quando Fritz Neugass, corrispondente dagli Stati Uniti, informava il pubblico di "Foto Magazin" sul lavoro di Liberman, esposto già nell'ottobre 1959 al Moma di New York e pubblicato nel 1960 in edizione inglese dalla Viking Press<sup>235</sup>. A recensire il volume sarà poi nel gennaio 1963 Pepi Merisio, che apprezzerà senza riserva lo sforzo di Liberman "di trovare quasi un rapporto necessario tra la personalità dell'artista e la realtà dell'ambiente-studio dove questi trascorre la maggior parte del suo tempo creativo", elogiando del volume la mancanza di "schemi di facile effetto" e l'appropriatezza di accostamenti utili a rivelare la dimensione umana che risiede dietro ogni "«mito-artista»"<sup>236</sup>. Accennando alle immagini in cui i personaggi vengono colti in momenti di rilassamento, ovvero "quando la tensione creativa non è troppo ostentata", Pepi Merisio rivela la sua approvazione per le soluzioni iconografiche trovate nella fotografia a colori della famiglia Manassier (fig. 24) o in quella di Utrillo con sua moglie, giudicate come degli ottimi esempi degli sforzi antiretorici di Liberman, che tuttavia non riesce fino in fondo a superare "il limite di una visione laudativa di questo sacro mondo artistico"<sup>237</sup>. Per Merisio infatti l'aver fotografato l'artista quasi esclusivamente all'interno del suo ambiente di lavoro ha infondo precluso una ricerca più approfondita sulle sue più sincere abitudini quotidiane, "dove l'ispirazione trova posto accanto alla sigaretta preferita, alla poltrona più comoda e alla passeggiata al parco"<sup>238</sup>. Quando poi Merisio si trovò ad affrontare la personalità di Floriano Bodini per il Quaderno di Imago n. 2, il ritratto dell'artista al lavoro nel proprio studio sarà solo una parte di una più lunga narrazione che vede lo scultore tanto all'interno delle mura domestiche quanto in quelle scolastiche dell'Accademia di Brera- luogo di formazione per Bodini che lì svolgeva anche la professione di docente- alla ricerca dei contesti intimi e sociali che hanno determinato le scelte espressive dell'artista (fig. 24-25).

<sup>235</sup> F. NEUGASS, *Artisti nei loro ateliers. Fotoreportage di Alexander Liberman*, in "Foto Magazin", VI, n. 4, aprile 1961, pp. 38-43. Quanto all'esposizione newyorchese del 1959, alcune fotografie dell'allestimento si trovano in <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3362>.

<sup>236</sup> P. MERISIO, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Gli artisti nel loro studio* di A. Liberman, in "Foto Magazin", VIII, n. 1, gennaio 1963, p. 6.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> *Ibidem*.





Fig. 24) Da A. Liberman, *Gli artisti nel loro studio*, Il saggiatore, Milano, 1961, s. n. p.



Fig. 25 e 26) Da P. Merisio, *Floriano Bodini*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1964, pp. 22-23 e pp. 34-35.

È da quanto rimasto solo abbozzato in Liberman che infatti intende ripartire Antonio Arcari per la sua collana dei “Quaderni di Imago” affidando a Tranquillo Casiraghi, Pepi Merisio, Emilio Frisia, Cesare Colombo, Toni Nicolini, Ugo Mulas, Antonio Masotti, Italo Zannier e infine a Aldo Cantarella il compito di ritrarre una figura d’artista cercando di cogliere i nessi esistenti tra la sua ispirazione artistica e il contesto spaziale e umano che gli gravita attorno, senza mai cedere al cronachismo sensazionale della stampa in rotocalco. Un compito difficoltoso se anche Giovanni Arpino, cui fu dedicato, come già ricordato, il terzo Quaderno di Imago, rivelava ad Arcari la sua insofferenza verso l’impostazione di fondo della collana che avrebbe potuto correre il rischio, nonostante i buoni intendimenti, di reiterare i collaudati schemi da periodico illustrato:

*Cerchiamo di essere semplici: perché il libretto dedicato a me deve essere lungo come gli altri? Non siamo mica all’Upim, vero? Io ritengo che imbottirlo di scenette da rotocalco, come*

*immagini di famiglia, inchieste e premi Strega, significhi snaturare non solo il lavoro fotografico di Frisia, ma il gusto stesso del libro. Inoltre mi parrebbe di mettermi in mostra come un cammello allo zoo, in attesa della carota*<sup>239</sup>.

Le soluzioni adottate da Frisia per delineare il ritratto di Giovanni Arpino– cfr. **cat. n. 15**– limiteranno al massimo il riferimento diretto alle fattezze dello scrittore e dei suoi familiari, avvicinati con cautela dal fotografo che preferirà procedere per rimandi allusivi, con soluzioni iconografiche spesso non lontane da quelle proposte in certi casi da Liberman (fig. 27).



Fig. 27) Da E. Frisia, *Giovanni Arpino*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1964, s. n. p.

Nell'intento di abbattere gli steccati esistenti tra le varie espressioni artistiche I “Quaderni di Imago” volevano intessere un dialogo fecondo tra pittori, scultori, architetti, scrittori e grafici, presentando artisti e uomini di cultura “non ancora poeti laureati” ovvero liberi da quell'aurea di mitizzazione riscontrabile nelle personalità più in vista sui rotocalchi del tempo. Se la scelta dei fotografi da parte di Arcari ricadde, come già sottolineato, tra i suoi più costanti collaboratori, il discorso sull'arte avanzato dalla serie dei “Quaderni” rivela la predilezione del critico verso quelle forme di realismo che, con varie sfumature e declinazioni, erano parte della scena artistica milanese dal dopoguerra. Inaugurata col dittico dedicato a Giuseppe Guerreschi e a Floriano Bodini, che negli anni avevano incrociato le loro esperienze artistiche maturando un sodalizio che li vide per un periodo tra i protagonisti di quello che è stato definito come il movimento del “realismo esistenziale” milanese, la collezione dei “Quaderni” presenta in gran parte figure che in qualche modo si richiamano l'un l'altro per legami personali. Ad esempio, si sa dalla lettera che Carlo Zauli inviava il

<sup>239</sup> Lettera di G. Arpino a A. Arcari, 29/7/[1964], Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

30 aprile 1968 a Raffele Bassoli che l'idea di un libro fotografico a lui dedicato giunse tramite l'interessamento di Floriano Bodini presso Antonio Arcari. Dalla lettera si evince inoltre che gli autori dei testi del volume furono scelti dallo stesso Zauli, secondo una politica che probabilmente non dovette essere tanto dissimile per gli altri "Quaderni di Imago"<sup>240</sup>. Quanto all'architetto De Carlo, la sua figura deve aver richiamato l'attenzione dell'ambiente fotografico milanese anche grazie al reportage fotografico comparso nel 1962 all'interno della rivista "Abitare", dove Italo Zannier pubblicò le immagini della casa del pittore friulano Giuseppe Zigaina progettata da De Carlo e realizzata tra il 1957 e il 1958: a Zigaina, del resto, sarà dedicato nel 1970 l'ottavo Quaderno di Imago affidato a Italo Zannier, che non mancò di utilizzare alcune fotografie già apparse su "Abitare", riproposte anche in *Fotografia dell'architettura* -summa del suo pensiero circa la fotografia d'architettura- edito dalla casa editrice Il Castello nel 1969<sup>241</sup>. Amico intimo di De Carlo era poi quel Giovanni Pintori grafico cui fu dedicato nel 1967 il sesto Quaderno con fotografie di Ugo Mulas, mentre il libro fotografico su Ernesto Treccani pubblicato in quello stesso anno andava a consacrare il sodalizio artistico tra il pittore e Toni Nicolini, che insieme avevano già lavorato per il progetto di pittura e fotografia *Da Melissa a Valenza*<sup>242</sup>. Si ribadiva così la linea artistica sostenuta da Arcari e dal suo *entourage*, che nelle istanze del realismo italiano del secondo dopoguerra - cornice entro cui si trovarono a operare gli artisti presentati, tutti nati, con poche eccezioni, tra gli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta- trovava una fondamentale consonanza di intenti con la ricerca della verità umana perpetrata negli stessi anni in ambito fotografico.

Da questo punto di vista la novità di *New York arte e persone* di Ugo Mulas, uscito nel 1967 per conto della casa editrice Longanesi (**cat. n. 25**), sta dunque innanzitutto nel canone artistico proposto, quel panorama creativo newyorchese che era sbarcato in Italia nel 1964 all'interno della XXXII Biennale di Venezia, da cui Mulas prese le mosse per il suo lavoro fotografico sulla scena artistica d'oltreoceano. L'indiscussa importanza del volume andrebbe comunque rivalutata alla luce di quel più ampio contesto fotografico interessato a offrire dell'arte e dei suoi protagonisti una interpretazione critica in termini esclusivamente visivi, nel superamento della dimensione cronachistica offerta dai rotocalchi di cui si è detto. In questo senso *New York arte e persone* si pone senza soluzione di continuità all'interno di una ricerca visiva sull'arte e sui suoi personaggi che, cominciata sulle pagine di quei periodici cui lo stesso Mulas collaborava sin dagli anni Cinquanta, ha visto coinvolti, con esiti differenti, diversi fotografi impegnati in progetti editoriali d'autore anche importanti. Ciò nulla toglie al contributo fondamentale dato da Mulas alla fotografia d'arte, la cui quasi esclusiva centralità è in gran parte dovuta alla lucida impalcatura teorica lasciataci dal fotografo

<sup>240</sup> Lettera di C. Zauli a R. Bassoli, 30/4/1968, Archivio MUFOCO, Fondo Arcari.

<sup>241</sup> I. ZANNIER, *Fotografia dell'architettura*, Il Castello, Milano, 1969, pp. 66-67.

<sup>242</sup> Rimando alla scheda di catalogo **n. 15** per un ulteriore approfondimento.

nel suo fondamentale *La fotografia* negli anni in cui l'immagine fotografica entrava a buon diritto nei circuiti dell'arte contemporanea<sup>243</sup>. È invece ancora in gran parte da documentare l'incidenza che Ugo Mulas ebbe come fotografo di scena, quando, tra il sesto e il settimo decennio del secolo scorso, le potenzialità interpretative della fotografia di teatro divennero oggetto di ricerche visive volte a indagare l'intersezione tra la pratica fotografica e la natura performativa del gesto teatrale: una indagine portata avanti anche sulle pagine di alcuni libri fotografici, a partire da quelli di Fabio Donato che al tema dedicò nella seconda metà degli anni Settanta alcuni importanti lavori (**cat. n. 39**)<sup>244</sup>.

Quanto alle monografie pubblicate da Dino Pedriali per la collana "Quinta parete" edita dalla casa editrice Magma e curata dai critici Janus e Carmine Benincasa, esse ripropongono gli ormai collaudati schemi iconografici volti a presentare la personalità di un artista a partire dall'ambiente a lui familiare. Gli interessi dei curatori della collana certo influirono sulla scelta degli artisti da promuovere: che Janus, ad esempio, avesse una certa predilezione per Man Ray, cui è dedicato uno dei libri fotografici della collana "Quinta parete", è confermato dall'esposizione da lui allestita nel 1969 a Torino presso la Galleria Il Fauno<sup>245</sup>, come da quella presentata nel 1972 a Palazzo dei Diamanti di Ferrara<sup>246</sup>. Fotografato da Pedriali solo o in compagnia della moglie, Man Ray appare all'interno del suo studio, vero protagonista della narrazione visiva (fig. 28), che troviamo ricolmo di quegli oggetti "d'affezione" riconoscibili uno per uno nel volume che Einaudi, nel 1970, aveva già pubblicato all'interno della collana "Letteratura" con fotografie dello stesso Man Ray (fig. 29)<sup>247</sup>. Un libro, quello einaudiano, esito di un fecondo scambio tra l'artista e il curatore della collana, Paolo Fossati, che con "Letteratura" voleva dar vita a una serie di volumi capaci di superare i modelli della monografia e del catalogo d'arte promuovendo nuove soluzioni che fungessero da crocevia tra ambito

<sup>243</sup> U. MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino, 1973.

<sup>244</sup> F. DONATO, *Andiamo per certe semideserte strade: la sperimentazione teatrale a Napoli*, [La Nuova Stampa], Napoli, 1976; F. DONATO, *Masaniello Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, Edizioni Scientifiche, Napoli, 1976. Sulla fotografia teatrale di Fabio Donato cfr. G. FIORENTINO, *Ritorno al teatro. Napoli e il medium fotografico: Donato, Biasucci, Accetta*, in "Rivista di Studi di Fotografia", n. 2, 2015, pp. 74-94. Altri libri fotografici incentrati sulle rappresentazioni teatrali sono *Flowers* di Paola Brusati uscito nel 1979 dalla Gammalibri di Milano; *Liquidi* di Lucia Poli con fotografie di Sergio Putatti pubblicato nel 1978 a Padova dalla Mastrogiacomino Editore, che in quello stesso mandava alla stampa *Mi riunisco in assemblea* di Livia Cerini e Umberto Simonetta con fotografia di Luciana Mulas; o ancora *Cinderella di Paolo Bortoluzzi* raccontato dalle fotografie di Emanuela Sforza, edito nel 1977 dalle Edizioni La Scala.

<sup>245</sup> JANUS, *Man Ray. 13 ottobre-3 novembre 1969*, Galleria d'arte Il Fauno, Torino, 1969.

<sup>246</sup> Nel 1973 Janus darà ancora alle stampe una monografia di Man Ray nella collezione "Le grandi monografie. Pittori d'oggi" edita dai Fratelli Fabbri e ancora nel 1975 Carmine Benincasa presenterà presso la Galleria Vittoria a Roma l'esposizione di 31 disegni inediti realizzati dall'artista tra il 1971 e il 1975. Del resto dietro le scelte di Janus si celava anche la figura del gallerista Luciano Anselmino.

<sup>247</sup> M. RAY, *Oggetti d'affezione*, Einaudi, Torino, 1970.



letterario e cultura visuale<sup>248</sup>: una collana dove inevitabilmente trovarono spazio diverse pubblicazioni fotografiche, almeno fino al 1977<sup>249</sup>.

*Oggetti d'affezione*, pubblicato su interessamento di Giulio Einaudi che nel giugno 1969 scriveva a Man Ray la sua intenzione di “*recueillir vos travaux photographiques*”<sup>250</sup>, è del resto ulteriore testimonianza della fortuna che l’artista americano godeva in quegli anni anche in Italia. Stampato in una edizione di 3000 copie, Einaudi esplicitava chiaramente all’artista la sua intenzione di non fare del volume un testo “lussuoso” perché potesse essere garantita “*la plus vaste diffusion possible en Italie*”<sup>251</sup> del libro, andato per più di due terzi esaurito se nel 1972 i volumi in giacenza erano solo 678 sulle 3000 copie stampate<sup>252</sup>.

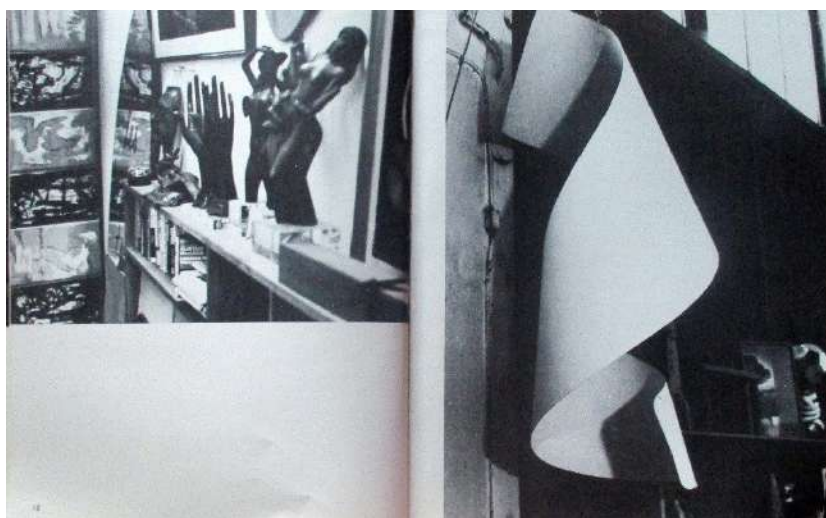


Fig. 28) Da D. Pedriali, *Man Ray: Les heures heureuse*, Magma Edizioni, Roma, 1975, pp. 18-19.

Fig. 29) Da M. Ray, *Oggetti d'affezione*, Einaudi, Torino, s. n. p.

Se anche il reportage fotografico che Dino Pedriali dedicò a Pier Paolo Pasolini, uscito, sempre nella collana “Quinta parete”, subito dopo la morte dello scrittore, partecipa a quell’impostazione di fondo volta a promuovere la figura dell’artista nei luoghi a lui più familiari<sup>253</sup>,

<sup>248</sup> V. RUSSO, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati*, cit., pp. 262-284. Sulla figura di Paolo Fossati rimando almeno a M. PANZERI (a cura di), *L'intellettuale mal temperato. Scritti in onore di Paolo Fossati*, Accademia University Press, Torino, 2017; G. CONTESSI- M. PANZERI (a cura di), *Officina torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de l'Unità 1965-1970*, Nino Aragno, Torino, 2010; G. CONTESSI- M. PANZERI (a cura di), *Paolo Fossati. La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, Mondadori, Milano, 2009.

<sup>249</sup> Fra queste ricordo ancora *Un paese vent'anni dopo* di Gianni Berengo Gardin e Cesare Zavattini del 1976 e, del 1977, *Emigranti in Europa* di Uliano Lucas e *La villa dei mostri* di Ferdinando Scianna.

<sup>250</sup> Lettera di G. Einaudi a M. Ray, 13/6/1969, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori stranieri, Mazzo 11, Fascicolo 418, foglio 1.

<sup>251</sup> Lettera di G. Einaudi a M. Ray, 28/10/1969, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori stranieri, Mazzo 11, Fascicolo 418, foglio 2.

<sup>252</sup> Foglio di rendiconto, [31/12/1972], Archivio Einaudi, Corrispondenza autori stranieri, Mazzo 11, Fascicolo 418, foglio 14. La seconda edizione del volume sarà nel 1983.

<sup>253</sup> D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, cit.

il volume su Andy Warhol, pubblicato in parallelo alla mostra *Ladies and gentleman* curata da Janus e allestita sempre a Ferrara -nel 1975- nelle sale del Palazzo dei diamanti<sup>254</sup>, si presenta come racconto fotografico dell'evento mediatico seguito all'arrivo dell'artista americano in Italia in occasione della inaugurazione della mostra ferrarese: una dimensione teatrale d'altra parte coerente con la statura di un personaggio incline a "ogni meccanica investitura"<sup>255</sup>.

Anche Vanni Scheiwiller usava tendenzialmente pubblicare le monografie di "Occhio magico" in occasione di eventi legati alla figura ritratta, come ad esempio la prima di *Torneo Notturmo* al teatro dell'Opera di Malipiero<sup>256</sup>, o la *Mostra di manoscritti, pastelli, disegni ed edizioni originali di Eugenio Montale* esposta nel 1968 nella Saletta delle esposizioni della Biblioteca del popolo di Trieste<sup>257</sup>. Dedicata ad alcune personalità della cultura letteraria e musicale del tempo, la seconda serie della collana "Occhio magico" fu affidata a Annalisa Cima che, come si evince dalle carte presenti nell'archivio Scheiwiller del fondo Apice, provvedeva alla scelta delle figure da ritrarre e plausibilmente anche del fotografo (cfr. **cat. n. 2**). Nati dall'incontro tra la personalità cui il libro sarebbe stato dedicato, Annalisa Cima e il fotografo, le immagini intendevano narrare dei momenti vissuti insieme tra i tre, ambientati spesso negli studi domestici delle figure ritratte, colte per lo più in gesti di ordinaria vita quotidiana - mentre parlano, ridono o bevono un bicchiere di vino- perché si offra dell'uomo di cultura la sua espressione più sincera e umana.

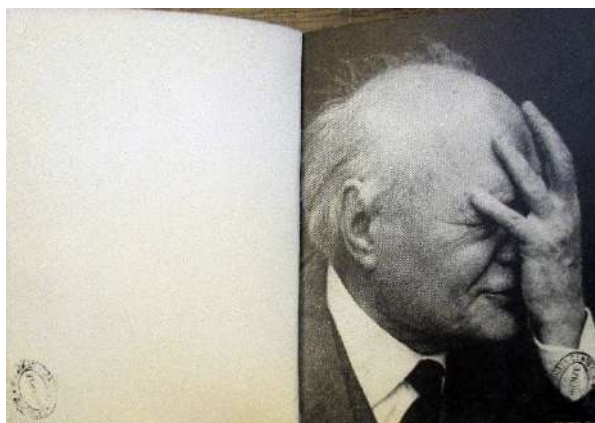


Fig. n. 30) Da U. Mulas, *Allegria di Ungaretti*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1968, s. n. p.

Infine, un ultimo accenno è da dedicare al progetto delle nove monografie pensate da Achille Mauri e Giorgio Colombo alla fine degli anni Sessanta, di cui furono realizzate solo quattro monografie: le prime due, nel 1968, dedicate a Enrico Castellani e Lucio Fontana, con i quali Achille

<sup>254</sup> A editare il catalogo dell'esposizione fu invece Gabriele Mazzotta, cfr. JANUS, *Andy Warhol. Ladies and gentleman* (catalogo della mostra, Ferrara 1975), Mazzotta, Milano, 1975

<sup>255</sup> G. SALZANO, *Wharol*, in D. PEDRIALI, *Andy Warhol*, cit., p. 5.

<sup>256</sup> A. CIMA (a cura di), *Malipiero a Venezia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1968.

<sup>257</sup> A. CIMA (a cura di), *Eugenio Montale, via Bigli, Milano*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1968.

Mauri intratteneva una frequentazione costante, e le ultime due, uscite l'anno successivo, dedicate a Enrico Baj e Julio Le Parc – **cat. n. 26**. A influire sulle scelte di Achille Mauri era certamente, come da lui stesso dichiarato, il *milieu* culturale con cui si trovò in contatto a Roma, alla metà degli anni Sessanta, quando condivideva la casa col fratello Fabio, molto vicino a Plinio de Martiis e alla sua Galleria La Tartaruga<sup>258</sup>, aperto a quanto in ambito nazionale e internazionale veniva proposto nei circuiti artistici più all'avanguardia.

Anche in questo caso le immagini delle opere dell'artista si giustappongono a quelle che ritraggono il personaggio all'interno del proprio studio o insieme a familiari e amici, in un *layout* in cui il discorso visivo si fa più complesso non soltanto a causa dell'inserimento di pagine di diverso formato e materiale rievocanti la dimensione oggettuale delle opere stesse dell'artista, quanto grazie alla scelta di allegare alla copertina una riproduzione in plastica di un'opera delle dimensioni 30x30.

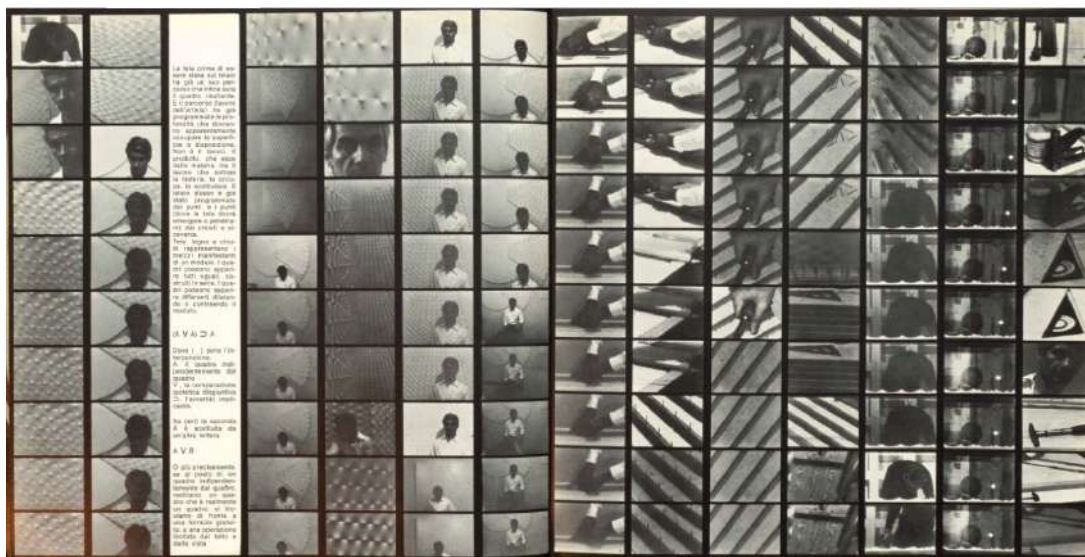


Fig. 31) Da G. Colombo, *Enrico Castellani*, Achille Mauri, Milano, 1968, s. n. p.

Annullando l'aurea che circonda l'originalità dell'opera unica, la pubblicazione di *Enrico Castellani*, *Lucio Fontana*, *Julio Le Parc* e *Enrico Baj* testimonia dunque della complessità di un'edizione fotografica capace di sconfinare nei territori del libro d'artista come del libro oggetto, palesando le potenzialità semantiche di un prodotto editoriale che nella sequenzialità della fotografia e nella sua connaturata tendenza alla riproducibilità dell'arte si rivela oltremodo funzionale all'esaltazione del principio di serialità proprio a certe dinamiche artistiche contemporanee (fig. 31).

<sup>258</sup> C. BURELLI, *Volevo fare l'arte moderna per tutti. Una conversazione con Achille Mauri*, in (Re)cover). *Volevo fare l'arte moderna per tutti*, [Grafiche Filacorda], Udine, 2016, p. 19.

## *Conclusioni*

La ricostruzione del primo catalogo italiano di libri fotografici d'autore del nostro paese editi tra il dopoguerra e gli anni Settanta posto come obiettivo della presente ricerca non poteva che esigere, parallelamente, un necessario approfondimento sul dibattito teorico che intorno al libro fotografico si è animato tra la critica del tempo: lo spoglio sistematico delle principali riviste specializzate è stato indispensabile per condurre le mie ricerche su questa doppia linea, che dal censimento andava al recupero del contesto critico e ricettivo e viceversa.

Il panorama che ne è risultato ha evidenziato un sostanziale scollamento tra le richieste di una comunità fotografica che tentava, seppur a fatica, di promuovere l'editoria fotografica d'autore nel paese e le esigenze di politiche editoriali volte, con rarissime eccezioni, alla massima cautela. La lettura critica del regesto presentata nel terzo capitolo della tesi ha così permesso di rintracciare qualche filo rosso all'interno di un panorama editoriale la cui complessità deriva in gran parte dalla discontinuità delle politiche editoriali attuate dalle varie case editrici, ponendosi come una prima analisi all'interno di un campo di ricerca che certamente attende approfondimenti ulteriori.

Nell'intento di comprendere se e in che modo il fotolibro abbia rappresentato anche in Italia un traguardo espressivo per il fotografo, l'attenzione esclusiva data ai libri fotografici d'autore conduce ad alcune considerazioni conclusive in merito ai principali fotografi coinvolti nell'impresa. Nella tabella in calce sono elencati gli autori che nella forbice cronologica individuata hanno editato almeno due volumi, a esclusione dei fotografi stranieri pubblicati in Italia tramite coedizioni. Il numero nell'asse orizzontale si riferisce alla quantità di libri fotografici pubblicati dall'autore, mentre il diverso colore indica il periodo di edizione<sup>259</sup>, come da leggenda.

Emerge innanzitutto che pochi sono gli autori che hanno cominciato a progettare libri fotografici tra il 1950-1959, e tra questi risaltano i nomi di Mario De Biasi e Federico Patellani, che nel quinto decennio avevano già riscosso una discreta importanza per i loro reportage pubblicati sulle più importanti riviste illustrate del paese. A loro si aggiunge il meno noto Antonio Masotti, la cui fortuna editoriale è però strettamente legata alle edizioni della casa editrice Nuova Abes di Bologna, area di provenienza del fotografo, che editerà in tutto tre dei suoi quattro fotolibri, per la maggior parte nei primi anni del decennio successivo. Oltre a continuare a editare volumi di Mario De Biasi e Federico Patellani, gli anni Sessanta vedono l'emergere nei circuiti fotoeditoriali di personalità come Ugo Mulas e Mimmo Castellano, fotografi di una generazione nata tra la fine degli anni Venti e gli

---

<sup>259</sup> Nel caso di più linee sovrapposte bisogna sommare le quantità di libri fotografici pubblicati nei vari periodi per ottenere il risultato complessivo dei volumi realizzati dal singolo autore.

inizi degli anni Trenta che, all'incirca all'età di trenta anni, riuscirono a dare una prima continuità editoriale ai propri progetti fotografici. Difatti negli anni Sessanta, ovvero nel momento in cui l'editoria fotografica in Italia comincia a muovere i primi passi, gli autori italiani che hanno pubblicato più di un fotolibro hanno un'età compresa tra i 29 e i 40 anni circa. Questo dato è abbastanza significativo se si considera il panorama fotoeditoriale degli anni Settanta, quando la produzione di fotolibri d'autore acquisisce definitivamente campo, promuovendo, salvo poche eccezioni, fotolibri di autori che invece hanno, per la maggior parte, un'età compresa tra i 40 e i 55 anni circa<sup>260</sup>. Ciò significa che alla crescita della produzione di libri fotografici d'autore in Italia negli anni Settanta non corrispose una reale promozione dei lavori di giovani autori, cui si preferirono fotografi già ampiamente conosciuti e apprezzati. È il caso, ad esempio, di Gianni Berengo Gardin, che solo negli anni Settanta pubblicò 14 fotolibri; di Pepi Merisio, che ne editò 10 anche per il sodalizio intessuto con la casa editrice Bolis di Bergamo, non diversamente da Mario De Biasi, i cui 6 libri fotografici editi negli anni Settanta furono in parte pubblicati dalla Meroni, tipolitografia trasformata in casa editrice dopo l'incontro col fotografo<sup>261</sup>. Del resto, è solo negli anni Settanta che appariranno in Italia i lavori di Fulvio Roiter, autore la cui fortuna editoriale estera risale alla metà degli anni Cinquanta, quando pubblicò il suo primo fotolibro per le edizioni della Guilde du Livre di Losanna: il suo incontro con i tipografi delle Grafiche Lema di Maniago del Friuli nel 1977 fu infatti occasione per la nascita della Magnus, che in soli due anni editò quattro dei sette fotolibri pubblicati negli anni Settanta da un Roiter ormai cinquantenne.

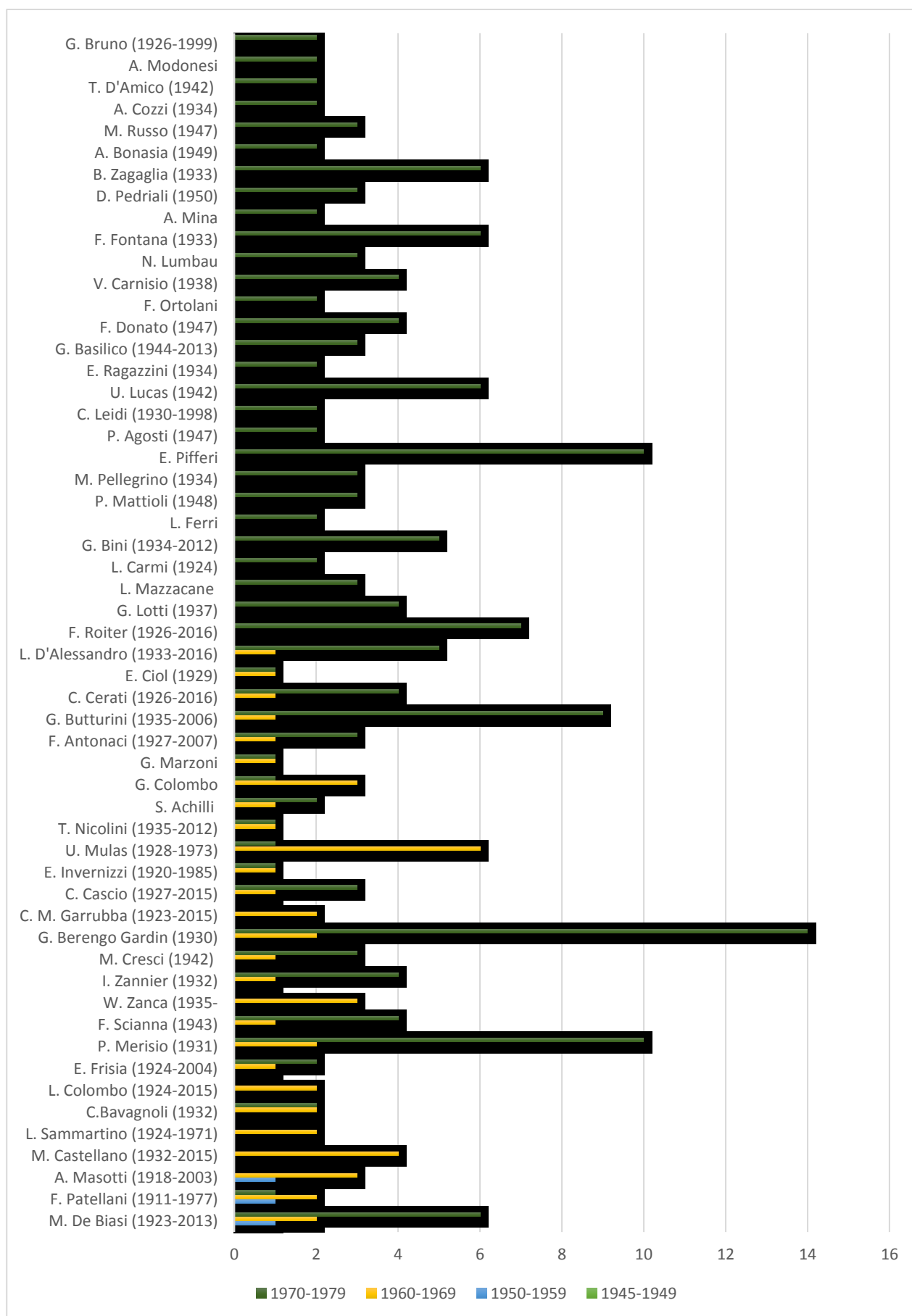
La presenza, nell'elenco degli autori presenti nella tabella in calce, di figure che nella storiografia ufficiale occupano una posizione del tutto liminare attesta poi l'esistenza di un ventaglio di fotografi che nei canali della stampa fotomeccanica ha invece trovato una propria identità. Un panorama che testimonia tanto delle scelte che a livello provinciale certe politiche editoriali hanno attivato con la promozione di fotografi locali, quanto delle iniziative intraprese da fotografi poco noti come Gianfranco Bini e Enzo Pifferi, fondatori di case editrici in proprio, rispettivamente le Edizioni Virgina e la EPI, per eludere le dinamiche fotoeditoriali delle più grandi case editrici del tempo.

Uno scenario aperto a innumerevoli sollecitazioni da cui ripartire per gli sviluppi futuri di una storia culturale della fotografia.

---

<sup>260</sup> Fanno eccezione Ferdinando Scianna, che ha pubblicato il suo primo fotolibro molto giovane, e che negli anni Settanta, al momento della pubblicazione dei suoi volumi, aveva tra i 28 e i 34 anni. Mario Cresci, che ne aveva 33 e Giorgio Lotti che vide i suoi volumi pubblicati tra i 33 e i 40 anni. Ancora segnalo Fabio Donato, Dino Pedriali, Marialba Russo e Gabriele Basilico che hanno pubblicato i loro primi lavori entro i 35 anni. A questi si aggiungano la generazione di fotoreporter impegnati nella documentazione delle lotte sociali degli anni Settanta come Uliano Lucas, Aldo Bonasia, Paola Mattioli, Paola Agosti e Tano D'Amico.

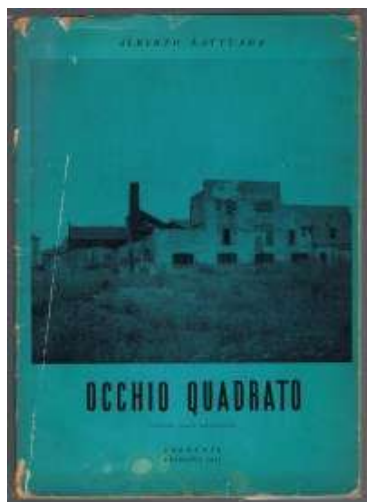
<sup>261</sup> S. n., *La provincia sommersa*, cit., p. 68.



Tab. n. 1) Numero di libri fotografici pubblicati dagli autori.

## Catalogo

N. 1



**Autore:** Alberto Lattuada (1914-2005)

**Titolo:** Occhio quadrato<sup>1</sup>

**Anno:** 1941

**Editore:** Corrente

**Città:** Milano

**Collana:** Arte

**Stampa:** Guido Modiano, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Aldo Buzzi

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:**

**Formato:** 22,5x16

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 76

**Numero fotografie:** 26 b/n

**Prezzo:** 25 lire

**Valore commerciale attuale:** -

---

<sup>1</sup> Il titolo del volume, suggerito da Mario Soldati, è strettamente legato all'apparecchio fotografico usato da Alberto Lattuada, una Rolleiflex da negativo quadrato 6x6, per cui cfr. P. BERENGO GARDIN, *Alberto Lattuada. Interno. Giorno*, in ID., *Alberto Lattuada fotografo. dieci anni di occhio quadrato 1938/1948*, Alinari, Firenze, 1982, p. 5.



## Recensioni: -

**Bibliografia:** P. Z., *Retrospective: «Occhio quadrato» di Alberto Lattuada*, in “Fotografia”, XV, n. 2, febbraio 1962, pp. 25-28; P. BERENGO GARDIN, *Alberto Lattuada fotografo*, cit.; E. TARAMELLI, *Occhio quadrato. Il realismo anni Trenta*, in ID., *Viaggio nell’Italia del Neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Società editrice internazionale, Torino, 1995, pp. 75-84; G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 80; F. ZANOT, *Alberto Lattuada* in W. GUADAGNINI (a cura di), *La fotografia. Dalla stampa al museo 1941-1980*, Skira, Milano, 2013, pp. 34-37; P. BORAGINA- G. MARCENARO (a cura di), *Occhio quadrato. Alberto Lattuada, fotografo e cineasta* (catalogo della mostra, Genova 2014), Algraphy, Genova, 2014; M. CARUSO, *Occhio Quadrato and Let Us Now Praise Famous Man* in ID., *Italian humanist photography*, cit., pp. 67-70.

Nel 1941 Alberto Lattuada pubblica per le Edizioni Corrente quello che può essere definito come il primo libro fotografico autoriale edito in Italia: ventisei tavole fotografiche impaginate da Aldo Buzzi e introdotte da una prefazione dell’autore da leggersi come una dichiarazione di poetica.

La casa editrice Corrente aveva dato avvio alla propria linea editoriale successivamente alla chiusura forzata, nel giugno del 1940, dell’omonimo foglio quindicinale nato il 1 gennaio del 1938, cui Alberto Lattuada aveva collaborato sin dal 31 dicembre di quell’anno: “un’attività editoriale che sostituisce e prosegue il lavoro della rivista interagendo con le diverse altre iniziative avviate, a partire dal 1940, dal gruppo di artisti, scrittori, intellettuali raccolti intorno a “Corrente” e che, nel dibattito culturale di quegli anni, identificavano se stessi come ‘movimento’<sup>2</sup>”.

*Occhio quadrato* viene pubblicato come quarto volume della collana d’arte curata dal critico Duilio Morosini che, d’altra parte, come testimonia Raffaele De Grada, era stato insieme a Beniamino Joppolo e Mario De Micheli tra gli ispiratori dell’iniziativa delle Edizioni<sup>3</sup>. La collana prende avvio nel 1940 con un libro dedicato all’attività grafica di Lucio Fontana<sup>4</sup>: una monografia “fuori programma” dato che i volumi annunciati nel dicembre del 1939 come prossimi alla pubblicazione erano una raccolta di disegni di Filippo De Pisis, i *Lirici Greci* tradotti da Salvatore Quasimodo e un

---

<sup>2</sup> G. SEBASTIANI, *I libri di Corrente. Milano 1940-1943: una vicenda editoriale*, Pendagrone, Bologna, 1998, p. 8. Già il 15 dicembre 1939 Ernesto Treccani anticipava, tra le pagine del periodico, la volontà di costituire una casa editrice, scrivendo molto genericamente di “edizioni” ovvero di “quaderni di politica e di letteratura, monografie di artisti, scelti nei limiti di una stretta e precisa necessità” (*Ibidem*). Per uno studio relativo al movimento Corrente si cfr. almeno: R. DE GRADA, *Il movimento di Corrente*, Edizioni del Milione, Milano, 1952; M. DE MICHELI (a cura di), *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione, 1930-1945*, (catalogo della mostra, Milano 1985), Vangelista, Milano, 1985; M. PIZZIOLO (a cura di), *Corrente: le parole della vita. Opere 1930-1945* (catalogo della mostra, Milano 2008), Skira, Milano, 2008; E. PONTIGGIA (a cura di), *Il movimento di Corrente*, Abscondita, Milano, 2012.

<sup>3</sup> G. SEBASTIANI, *I libri di Corrente*, cit., p. 12.

<sup>4</sup> L. FONTANA, *20 disegni con una prefazione di Duilio Morosini*, Corrente, Milano, 1940.

*Almanacco* dedicato a Milano, raccolta antologica di testi sulla città lombarda. Un progetto, quest'ultimo, che si rivelò invece di lunga gestazione a causa delle interruzioni forzate dovute al richiamo alle armi dello stesso Lattuada, pubblicato infine nell'aprile 1941 col titolo *La luna nel corso*<sup>5</sup>.

L'imprescindibile legame del movimento "Corrente" con la realtà milanese è d'altra parte rinvenibile nei continui richiami che lo stesso Lattuada, dalle pagine del foglio quindicinale, aveva più volte pubblicato in articoli dedicati alla città lombarda, prendendo posizione in particolare in difesa del mantenimento dei vecchi quartieri milanesi destinati a soccombere dinnanzi ai nuovi piani urbanistici promossi dal regime, piani "divoratori" inneggianti al "nume del piccone demolitore figlio del risanamento" che compie "delitti che son destinati a rimanere impuniti"<sup>6</sup>. Tuona infatti, Lattuada, contro una Milano "condannata ad applicare il grigiame del piano regolatore, del piano d'igiene e via dicendo"<sup>7</sup>: a Milano, lamenta,

*si procede al costante abbattimento dei bastioni e allo sradicamento di alberi secolari anche là dove il problema del traffico non lo richiede. Fra parentesi diremo che Milano è, fra le grandi città europee, la meno fornita dell'indispensabile respiro di verde*<sup>8</sup>.

La città "già tanto piatta" è dunque per Lattuada destinata a diventare "piattissima e squallida": infatti coloro che

*praticano la chirurgia architettonica e urbanistica in verità e per fatale contraddizione tolgono sempre via il bello, patinato dalla polvere del tempo, credendolo un'appendice putrefatta, e vi sostituiscono il brutto rivestito di porcellana bianca. È l'igiene del secolo*<sup>9</sup>.

Un articolo, questo dal titolo *Gli orti scomparsi*, che compare sostanzialmente immutato anche all'interno de *La luna nel corso*.

Così, girovagando per le vie cittadine con una Rolleiflex in mano, Alberto Lattuada, sin dal 1937, osserva una realtà milanese marginale e periferica in continua dissolvenza, restituendola in

---

<sup>5</sup> G. SEBASTIANI, *I libri di Corrente*, cit., p. 8.

<sup>6</sup> A. LATTUADA, *Quadernetto*, in "Corrente di vita giovanile", 31 maggio 1938, s. n. p.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> A. LATTUADA, *Quadernetto*, in "Corrente di vita giovanile", 15 giugno 1938, s. n. p.

<sup>9</sup> A. LATTUADA, *Gli orti scomparsi*, in "Corrente di vita giovanile", 15 maggio 1939, s. n. p.

immagini fotografiche che per la loro attenzione alla prosaicità del quotidiano precorrono, come più volte è stato notato, le tematiche e le iconografie proprie dell'imminente cultura neorealista<sup>10</sup>.

Un immaginario che dunque strideva con le rappresentazioni ufficiali della realtà urbana milanese e che non lasciò indifferente la Prefettura, chiamata a sottoporre a censura l'opera: il libro fu pubblicato, racconta Lattuada a distanza di più di trent'anni, solo perché la tiratura parve al funzionario ininfluenza: "tremila copie non contavano, per l'opinione, quindi il libro uscì"<sup>11</sup>. La tiratura riportata da Lattuada nel 1979 sembra in effetti abbastanza sproporzionata se si confronta con quella di altre edizioni Corrente, come ad es. il volume *Renato Birilli. Trenta tavole in nero, una a colori cinque disegni con scritti dell'autore e un testo critico di Sandro Bini* pubblicato in quello stesso anno in 500 copie<sup>12</sup>.

La prefazione di Lattuada alle ventisei tavole fotografiche, che si apre col richiamo a quell'"assenza dell'amore" che ha portato anche gli spiriti eletti di artisti e poeti a rintanarsi nella propria torre d'avorio interrompendo il "flusso che muove gli uomini verso l'unità", è certo da inserire nel clima culturale dell'ambiente milanese di appartenenza.

*Nel fotografare-* prosegue Lattuada - *ho cercato di tener sempre vivo il rapporto dell'uomo con le cose. La presenza dell'uomo è continua; e anche là dove son rappresentati oggetti materiali, il punto di vista non è quello della pura forma, del gioco della luce e dell'ombra ma è quello dell'assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni*<sup>13</sup>.

Le ricerche formaliste che avevano contraddistinto la fotografia europea negli ultimi decenni andavano infatti per Lattuada superate a favore di una concezione documentaria della fotografia. "Mi domando se è il caso di ripetere che la fotografia è documento, è l'istantanea rivelazione della vita, è un punto di vista che implica giudizio e selezione dei fatti fissati nella loro apparenza essenziale"<sup>14</sup>, sosteneva Lattuada in netto anticipo su posizioni che la comunità fotografica italiana avrebbe tardato

---

<sup>10</sup> Per Antonello Frongia *Occhio quadrato* è "il frutto di un itinerario geografico e mentale più complesso" che muove dal "gasometro dismesso a sud di Porta Lodovica [...] verso luoghi e pedaggi differenti a Torino, Venezia e Albignaseo (sul lago di Como), prima di ritornare tra le vie di Milano con una corposa sottoserie sulla Fiera di Sinigaglia, nello studio dell'artista Giacomo Manzù e lungo i bastioni di Porta Romana" (A. FRONGIA, *Fotografia, urbanistica e (re)-invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra*, in A. BERRINO-A. BUCCARO, *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, Cirice, Napoli, 2016, p. 536).

<sup>11</sup> G. DESIDERI, *Conversazione con Alberto Lattuada*, in ID. (a cura di), *Antologia della rivista "Corrente"*, Guida, Napoli, 1979, p. 34.

<sup>12</sup> R. BIROLI, *Renato Birilli. Trenta tavole in nero, una a colori cinque disegni con scritti dell'autore e un testo critico di Sandro Bini*, Corrente, Milano, 1941.

<sup>13</sup> A. LATTUADA, *Prefazione*, in ID., *Occhio quadrato*, Corrente, Milano, 1941, p. XIII.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

ad affermare. Una rivendicazione che testimonia dell'assimilazione di certi modelli americani che anche in Italia avevano fatto il loro ingresso, come d'altra parte attesta la coeva antologia *Americana* di Elio Vittorini, illustrata, tra le altre, da immagini tratte da "Look" e "Life", come dalle fotografie di Walker Evans pubblicate in *American photographs* nel 1939<sup>15</sup>.

Molto è stato scritto su come Alberto Lattuada sia stato influenzato dalla fotografia americana di Walker Evans, vero e proprio pioniere d'oltreoceano della fotografia di stile documentario, il cui *American Photographs* era penetrato in Italia grazie alla lungimiranza di alcuni circoli intellettuali attivi in area milanese, certamente conosciuto nell'ambiente di Corrente se Giulia Veronesi, proprio sulle pagine della rivista, scrisse la prima recensione al volume nell'ottobre del 1939<sup>16</sup>. Se, come riportato anche da Ennery Taramelli, la lezione di Evans sul giovane Lattuada servì a catalizzare il definitivo distacco del fotografo da una ricerca prettamente formale per volgerla a quella rinnovata attenzione nei confronti dell'uomo che emerge inequivocabilmente anche nelle parole della *Prefazione* al suo libro<sup>17</sup>, le caratteristiche della poetica documentaria di Walker Evans verranno più coscientemente recepite nella loro novità estetica ancora molti anni più tardi, da una seconda generazione di fotografi, ovvero quelli nati tra gli anni Quaranta e Cinquanta che rispondono ai nomi di Luigi Ghirri, Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Guido Guidi, Vincenzo Castella tra gli altri<sup>18</sup>.

Più attento a cogliere le tracce del passaggio del tempo in oggetti inerti che inevitabilmente recano su di sé i segni del loro uso da parte dell'uomo, Lattuada poté all'occasione rinunciare ad alcuni tratti peculiari della poetica fotografica di Evans quali, ad esempio, l'assoluta frontalità della ripresa o l'inquadratura totale del soggetto<sup>19</sup>, per una più precisa e malcelata volontà di denuncia che, come anticipato, apriva la strada alla temperie neorealista<sup>20</sup>.

D'altra parte, non meno importanti per Lattuada furono ancora le fotografie pubblicate da Leo Longanesi tra le pagine del suo "L'Italiano", periodico edito sin dal 1926, particolarmente apprezzato da Lattuada che nell'agosto del 1938, sulle pagine di "Corrente", dichiara non solo di possedere tutti

---

<sup>15</sup> E. VITTORINI, *Americana*, cit.

<sup>16</sup> G. VERONESI, *Recensioni. Walker Evans: American Photographs*, in "Corrente di vita giovanile", II, n. 19, 31 ottobre 1939, p. 2, in cui si riconosceva lo sforzo a offrire una idea veritiera e mai retorica e pittoresca dei territori d'oltreoceano tramite immagini scarnificate e rigorose: "non vi si cerchino grattacieli né cow-boys, Evans ha guardato semplici case ed uomini, (i volti impersonali degli Americani d'ogni colore)". D'altra parte, l'individuazione di un "senso profondamente e consapevolmente umano" rivela ancora l'interpretazione di stampo umanista che fu allora data alla poetica del fotografo americano, in linea con quel crescente interesse verso l'uomo vagheggiato dallo stesso Lattuada nella prefazione al suo volume fotografico.

<sup>17</sup> Cfr. E. TARAMELLI, *Occhio quadrato. Il realismo anni Trenta*, cit., pp. 75-84.

<sup>18</sup> Vedi ad es. L. GASPARINI (a cura di), *Walker Evans. Italia*, cit., pp. 11-19.

<sup>19</sup> Per un approfondimento sullo stile documentario del fotografo americano cfr. O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit.

<sup>20</sup> Antonella Russo afferma che Lattuada "aveva indicato una via italiana alla fotografia-documento attraverso quel suo sguardo compassionevole volto a un'umanità dolente": così se "il testo di Lattuada ebbe una diffusione limitata", "ciò che continuò a circolare in fotografia come al cinema, fu un'etica di denuncia, una partecipata attenzione all'emergenza sociale dell'Italia del dopoguerra" (A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 24-26).

i numeri della rivista ma di provare piacere nel rileggerla e nel riguardarla<sup>21</sup>. Le immagini che Lattuada pubblica in *Occhio quadrato* sulla *Fiera di Sinigallia* (fig. 2-3), apparse anche nel gennaio 1941 su “Tempo”<sup>22</sup> - di cui Lattuada tra il 1939 e il 1941 fu uno dei redattori - testimoniano infatti di una certa affinità con le fotografie longanesiane (fig. 1), specie nella scelta di soggetti volti a sostituire “l’immagine ufficiale di un paese moderno e industriale” con “manichini e oggetti usati [...] come scampoli di una civiltà perduta<sup>23</sup>”.



Fig. 1) Da A. Lattuada, *Occhio quadrato*, 1941, tav. 20.



Fig. 2) L. Longanesi, *Senza titolo* da “L’Italiano”, VII, settembre 1932, n. 14.



Fig. 3) Da A. Lattuada, *Occhio quadrato*, 1941, tav. 19.

<sup>21</sup> A. LATTUADA, *Quadernetto*, in “Corrente di vita giovanile”, 15 agosto 1938, s. n. p.

<sup>22</sup> A. LATTUADA, *La fiera di Sinigallia*, in “Tempo”, V, 2-9 gennaio 1941- XIX, pp. 24-25. Su “Tempo” Alberto Lattuada compare come autore sia delle immagini che del testo. Questo consta, oltre che dell’articolo, anche delle didascalie, assenti invece in *Occhio quadrato*, in cui le stesse immagini sono presentate solamente attraverso il titolo, staccato visivamente dalle fotografie e peraltro molto generico di *Fiera di Sinigallia* (fanno eccezione le tav. XXVIII e XXIII che riportano il titolo di *Fiera di Sinigallia (L’ottico)* e *Fine della fiera*). Se l’apparato didascalico su “Tempo” descrive la disposizione degli oggetti, il loro costo e la loro storia -riportando ancora, al di sotto dell’immagine fotografica, le stesse parole della venditrice ambulante ritratta- la scelta di una diversa interazione tra testo e immagine in *Occhio quadrato* testimonia dunque della volontà di porre il significato del libro fotografico su di un piano metaforico e meno contingenziale.

<sup>23</sup> A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 16.

Se certi interni domestici di Alberto Lattuada (fig. 5) possono ricordare da vicino alcune fotografie di *American photographs* (fig. 4) -così come la tendenza di Lattuada a includere nel frame fotografico le scritte di insegne e manifesti sembra rimandare all'attenzione che Walker Evans prestava alla proliferazione dei messaggi verbali interni alle immagini stesse- è comunque nell'intera struttura del libro fotografico che si possono rintracciare i debiti più forti di Lattuada nei confronti del fotografo americano.

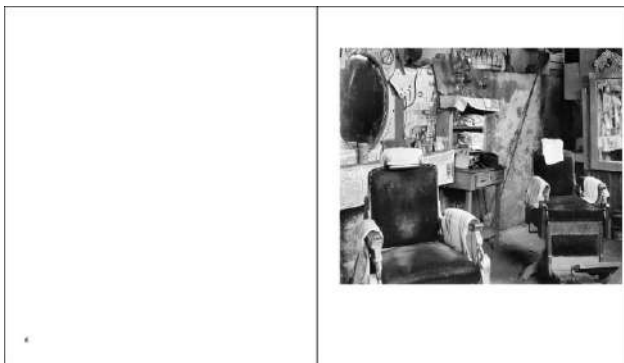


Fig. 4) Da W. Evans, *American photographs*, 1939, pp. 6-7.



Fig. 5) Da A. Lattuada, *Occhio quadrato*, 1941, tav. 3.

Come in *American Photographs*, le fotografie di Alberto Lattuada compaiono nella sola pagina di destra: il numero corrispondente della tavola posto al di sopra dell'immagine fotografica è necessario a identificare il titolo dell'immagine, segnalato, come nel precedente americano, in un indice separato che, nel caso di *Occhio quadrato*, è all'inizio del volume, nel caso di *American Photographs* è alla fine delle due sezioni.

L'assenza di didascalie e di qualsiasi apparato verbale prossimo all'immagine comporta dunque un tipo di fruizione che implica una lettura prettamente visiva dell'opera fotografica, che si snoda per pause cadenzate dato l'alternarsi delle pagine bianche sulla sinistra di ogni immagine. Come in *American photographs*, che rompe con quella pratica editoriale che gioca "sulla

diversificazione delle pagine e sull'intreccio di testo e illustrazioni<sup>24</sup>», anche *Occhio quadrato* risponde a una concezione di serialità lontana dalle esigenze prettamente narrative più proprie dell'ambito fotogiornalistico, a favore di una concatenazione che risponde invece a criteri di ordine estetico e formale<sup>25</sup>.

D'altra parte, in Lattuada, i riferimenti formali non sono mai del tutto assenti nemmeno all'interno della stessa immagine fotografica, come attesta ad esempio la tavola 14, quella più legata a gusti compositivi meno innovativi in cui anche il titolo, *Estate*, rimanda a una concezione salonistica dell'immagine fotografica (fig. 6).



Fig. 6) Da A. Lattuada, *Occhio quadrato*, 1941, tav. 3.

Il volume si conclude con *Bastioni* (tav. 25) e *Fine della città* (tav. 26), due immagini che richiamano l'estremo peregrinare del fotografo nelle zone più periferiche e desolate di Milano, laddove “gli uomini dormono la notte”, stando alla poesia di Ernesto Treccani posta in apertura al volume, contrappunto poetico al discorso figurativo avviato da Lattuada nella sequenza fotografica del libro. La scelta di puntare sull'autonomia semantica del linguaggio fotografico, ritenuto del tutto capace di comunicare per immagini quanto fino a quel momento era stato espresso in forma verbale da quella stessa cerchia di intellettuali milanesi di cui si è detto, pone infatti *Occhio quadrato* su di un piano di importante novità, pionieristica per quel tempo, che non venne recepita dalla comunità fotografica nazionale, almeno nell'immediato.

Se *Occhio quadrato* fu una rottura, un esempio di non conformismo su “un piano diametralmente opposto alla provincia ideale”, stando a quanto Giuseppe Turrone scriveva ormai nel 1959<sup>26</sup>, il libro comunque “non influenzò troppo i nostri dilettanti salvo qualche eccezione, qualche

<sup>24</sup> O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 114.

<sup>25</sup> Sull'argomento cfr. ancora Ivi, p. 281.

<sup>26</sup> G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 37.

spirito nuovo e sottile” attratto dal “vivo impegno realistico” di quelle “nude geometrie” degli “squallidi casamenti” e di quel “clima severo e triste” che “anticipavano la struttura formale di parecchi cortometraggi del dopoguerra<sup>27</sup>”. Una riabilitazione del volume alquanto tardiva se si pensa che solo nel 1962 veniva a esso appositamente dedicato un articolo su “Fotografia”, in cui furono evidenziate le novità linguistiche di una fotografia che aveva al tempo chiesto al lettore di essere letta in altro modo, non come “si può guardare una foto salonistica”<sup>28</sup>. Se dunque le argomentazioni su *Occhio quadrato* andranno sempre di più a puntare sull’importanza da esso rivestita nel promuovere le possibilità espressive della fotografia intesa come documento, in netto anticipo sulle posizioni della comunità fotografica del tempo, non meno importante è ribadire il suo ruolo pioneristico nell’ambito di un contesto editoriale che in quegli anni, in Italia, era lungi dal sancire la completa autonomia semantica del medium fotografico.

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 15.

<sup>28</sup> P. Z., *Retrospective: «Occhio quadrato» di Alberto Lattuada*, cit., p. 28.



## N. 2

### Serie 1-4, 1944-1945



#### N. 1

**Autore:** Lucio Ridenti (1895-1973)  
**Titolo:** Immagini di Ridenti  
**Anno:** 1944  
**Editore:** Garotto  
**Città:** Milano  
**Collana:** Occhio magico  
**Stampa:** Off. Grafiche Esperia, Milano  
**Tiratura:** 500 copie  
**Curatela grafica:** -  
**Lingua:** Italiano  
**Edizioni successive:** -  
**Edizioni estere:** -  
**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Marziano Bernardi  
**Formato:** 10x7,7  
**Copertina:** Brossura  
**Numero di pagine:** 32  
**Numero fotografie:** 19 b/n.  
**Prezzo:** 50 lire  
**Valore commerciale attuale:** Tra 400 e 600 € (per i 4 volumi)  
**Recensioni:** S. n., *Libri ricevuti*, in "Ferrania", I, n. 6, giugno 1947, p. 32.  
**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 81;  
L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, in ID., *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Edizioni Unicopli, Milano, 2013, p. 356.



#### N. 2

Giovanni Scheiwiller (1889-1965)  
Bimbi e paesi  
1945  
Garotto  
Milano  
Occhio magico  
Off. Grafiche Esperia, Milano  
600 copie  
-  
Italiano  
-  
-  
Enrico Emanuelli  
10x7,7  
Brossura  
32  
18 b/n.  
50 lire  
Tra 400 e 600 € (per i 4 volumi)  
S. n., *Libri ricevuti*, cit., p. 32.  
G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 81.  
L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 356.



N. 3

**Autore:** Federico Vender (1901-1998)

**Titolo:** Ritratti femminili

**Anno:** 1945

**Editore:** S. n.

**Città:** Milano

**Collana:** Occhio magico

**Stampa:** Off. Grafiche Esperia, Milano

**Tiratura:** 600 copie

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Ermanno Scopinich

**Formato:** 10x7,7

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 32

**Numero fotografie:** 21 b/n.

**Prezzo:** 50 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 400 e 600 € (per i 4 volumi)

**Recensioni:** S. n., *Libri ricevuti*, cit., p. 32.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 81;

L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 356.



N. 4

**Autore:** Carlo Mollino (1905-1973)

**Titolo:** Ritratti ambientati

**Anno:** 1945

**Editore:** S. n.

**Città:** Milano

**Collana:** Occhio magico

**Stampa:** Off. Grafiche Esperia, Milano

**Tiratura:** 600 copie

-

**Lingua:** Italiano

-

-

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Ermanno Scopinich

**Formato:** 10x7,7

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 32

**Numero fotografie:** 18 b/n.

**Prezzo:** 50 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 400 e 600 € (per i 4 volumi)

**Recensioni:** S. n., *Libri ricevuti*, cit., p. 32.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 81;

L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 357.

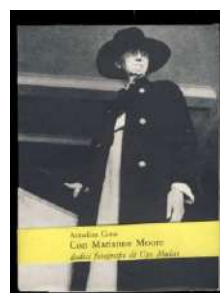
## Serie 5- 12 (1968-1975)



N. 5

**Autore:** Franco Bottino

**Titolo:** G. F. Malipiero a Venezia



N. 6

**Autore:** Ugo Mulas (1928-1973)

**Titolo:** Con Marianne Moore

**Anno:** 1968  
**Editore:** All'insegna del pesce d'oro  
**Città:** Milano  
**Collana:** Occhio magico/ Serie fotografica (a cura di G. Lucini)  
**Stampa:** Allegretti di Campi, Milano  
**Tiratura:** 1000 copie  
**Curatela grafica:** -  
**Lingua:** Italiano  
**Edizioni successive:** -  
**Edizioni estere:** -  
**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Annalisa Cima  
**Formato:** 10x7,4  
**Copertina:** Brossura  
**Numero di pagine:** 40  
**Numero fotografie:** 9 b/n.  
**Prezzo:** 500 lire  
**Valore commerciale attuale:** 30 € circa  
**Recensioni:** P. P. P[RETI], *Occhio magico*, in "Popular Photography. Ed. Italiana", n. 137, febbraio 1969, p. 14.  
**Bibliografia:** L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 357.

1968  
All'insegna del pesce d'oro  
Milano  
Occhio magico/ Serie fotografica (a cura di G. Lucini)  
Officine d'arte grafica A. Lucini & C., Milano  
1000 copie  
-  
Italiano  
-  
Annalisa Cima  
10x7,4  
Brossura  
46  
12 b/n.  
500 lire  
40 € circa  
P. P. P[RETI], *Occhio magico*, cit., p. 14.  
L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 357.



N. 7  
**Autore:** Sante Achilli  
**Titolo:** Eugenio Montale, via Bigli, Milano  
**Anno:** 1968  
**Editore:** All'insegna del pesce d'oro  
**Città:** Milano  
**Collana:** Occhio magico/Serie fotografica (a cura di G. Lucini)  
**Stampa:** Officine d'arte grafica A Lucini & C., Milano  
**Tiratura:** 1500 copie  
**Curatela grafica:** -  
**Lingua:** Italiano  
**Edizioni successive:** -  
**Edizioni estere:** -  
**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Annalisa Cima  
**Formato:** 10x7,4



N. 8  
Ugo Mulas (1928-1973)  
Allegria di Ungaretti  
1969  
All'insegna del pesce d'oro  
Milano  
Occhio magico/ Serie fotografica (a cura di G. Lucini)  
Officine d'arte grafica A Lucini & C., Milano  
1500 copie  
-  
Italiano  
-  
Annalisa Cima  
10x7,6

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 48

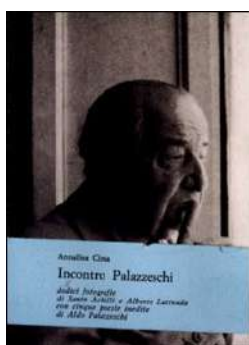
**Numero fotografie:** 12 b/n.

**Prezzo:** 600 lire

**Valore commerciale attuale:** 60 € circa

**Recensioni:** P. P. P[RETI], *Occhio magico*, cit., p. 14.

**Bibliografia:** L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 357.



N. 9

**Autore:** Sante Achilli- Alberto Lattuada (1914-2005)

**Titolo:** Incontro Palazzeschi

**Anno:** 1972

**Editore:** All'insegna del pesce d'oro

**Città:** Milano

**Collana:** Occhio magico/Serie fotografica (a cura di G. Lucini)

**Stampa:** Officine d'arte grafica A Lucini & C., Milano

**Tiratura:** 1500 copie

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Annalisa Cima

**Formato:** 10x8

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 56

**Numero fotografie:** 12 b/n.

**Prezzo:** 1000 lire

**Valore commerciale attuale:** 40 € circa

**Recensioni:** P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *Incontro Palazzeschi*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 172, maggio 1972, p. 14.

**Bibliografia:** L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 357.

Brossura

48

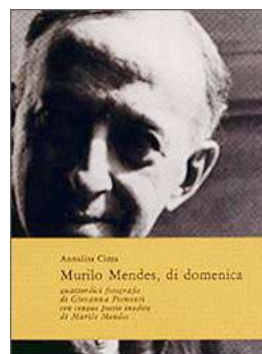
12 b/n.

600 lire

60 € circa

-

L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 357.



N. 10

Giovanna Piemonti

Murilo Mendes di domenica

1974

All'insegna del pesce d'oro

Milano

Occhio magico/ Serie fotografica (a cura di G. Lucini)

Officine d'arte grafica A Lucini & C., Milano

1000 copie

-

Italiano

-

-

Annalisa Cima

10x7,5

Brossura

56

14 b/n.

1500 lire

Tra 45 e 60 €

-

L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 357.



N. 11

**Autore:** Paola Mattioli (1948)- Anna Candiani

**Titolo:** Immagini del no

**Anno:** 1974

**Editore:** All'insegna del pesce d'oro

**Città:** Milano

**Collana:** Occhio magico/Serie fotografica (a cura di G. Lucini)

**Stampa:** [Officine d'arte grafica A Lucini & C., Milano]

**Tiratura:** 1000 copie

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** In M. PARR, *The protest box*, Gottingen, Steidl, 2010

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** C. A. Quintavalle

**Formato:** 10x7,7

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 128

**Numero fotografie:** 45 b/n

**Prezzo:** 2000 lire

**Valore:** Tra 750 e 1000 €

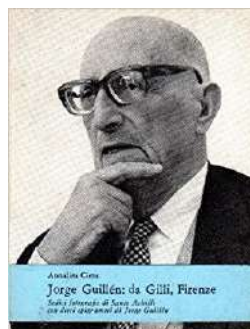
**Recensioni:** L. C[OLOMBO] (a cura di), *Libri*,

in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 204, giugno 1975, p. 18.

**Bibliografia:** L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 357;

M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*,

vol. 3, cit., p. 63.



N. 12

Sante Achilli

Jorge Guillén. Da Gilli, Firenze

1975

All'insegna del pesce d'oro

Milano

Occhio magico/ Serie fotografica (a cura di G. Lucini)

Officine d'arte grafica A Lucini & C., Milano

1000 copie

-

Italiano

-

-

Annalisa Cima

10x7,6

Brossura

68

16 b/n

1500 lire

Tra 20 e 30 €

-

L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., pp. 357-358.

Segnalati nel 1947 all'interno del sesto numero di "Ferrania", i primi quattro "volumetti" della collana "Occhio magico" editi da Giovanni Scheiwiller tra il 1944 e il 1945 inaugurano una serie che, a distanza di più di dieci anni, tra il 1968 e il 1986<sup>1</sup>, sarà ripresa dal figlio Vanni, succeduto al padre dal 1951 nella direzione della casa editrice "All'insegna del pesce d'oro" fondata a Milano nel 1936<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Esulano dai limiti cronologici di questa ricerca gli ultimi due volumi fotografici della collana, ovvero *Ezra Pound a Venezia, da «Cici» alla salute*, con 10 fotografie di Walter Mori, pubblicato nel 1985 e *Alina Kalczyńska*, curato da Carlo Belli, con 10 fotografie di Gitty Darugar, edito nel 1986.

<sup>2</sup> Il nome della casa editrice fa riferimento alla trattoria milanese dove Giovanni Scheiwiller si incontrava con Sinisgalli, Solmi, Carrieri, Melotti, Cantatore e Quasimodo, cfr. C. GIBELLINI, *All'insegna del pesce d'oro: Giovanni e* 200

Tra la fine dei Sessanta e la metà degli anni Ottanta saranno infatti pubblicati altri dieci libri fotografici, che manterranno, rispetto ai primi quattro esemplari, un formato pressoché identico: una dimensione “taschinabile”, secondo la definizione dello stesso Vanni, d'altra parte consueta nel catalogo della casa editrice milanese, benché certamente insolita nell'ambito dell'editoria fotografica. Il piccolo formato, utilizzato da Giovanni per necessità economiche, diventerà infatti un vizzo per il figlio Vanni, come da lui stesso sottolineato, che su questo modello individuerà la cifra estetica della stessa casa editrice<sup>3</sup>.

Gli studi già editi sulla produzione di Giovanni e Vanni Scheiwiller come editori d'arte e di letteratura hanno riservato un ampio e valido approfondimento ai libri d'arte e d'artista pubblicati dall'editore<sup>4</sup>, mentre invece meno attenzione è stata generalmente prestata alla politica editoriale di Scheiwiller nei confronti della fotografia, certamente esemplificata in massimo grado dalla collana “Occhio magico”, ma che non sembra esaurirsi totalmente con essa a considerare alcuni altri volumi fotografici inseriti da Vanni Scheiwiller all'interno di collane eterogenee. Tra questi, ad esempio, si ricordano in questa occasione il volume dedicato ad Antonio Paradiso, curato da Enrico Crispolti con fotografie di Enrico Cattaneo, pubblicato nel 1969 all'interno della “Nuova serie illustrata”<sup>5</sup>; il libro, dello stesso anno, *Racconto di un pittore Antonio Calderara*, con fotografie di Giorgio Lucini, edito all'interno della collana “Serie iconografica”<sup>6</sup>, o ancora *Golschiane Raz*, edito nel 1976 per la sezione Arte della “Biblioteca orientale”<sup>7</sup>.

Ad ogni modo “Occhio magico” emerge non soltanto per la continuità propria a una collana editoriale, tanto più eccezionale nel caso di una serie fotografica progettata da una casa editrice non specializzata, quanto per il precoce interesse dimostrato nei confronti del libro fotografico *stricto sensu*, in anni che videro Giovanni Scheiwiller costretto a pubblicare i primi due volumi a Garotto, nei pressi di Cernobbio, dove egli era sfollato insieme alla famiglia a seguito delle contingenze belliche<sup>8</sup>.

Preceduta da una parte testuale affidata rispettivamente a Marziano Bernardi, Enrico Manuelli e Ermanno Scopinich, i primi quattro volumi presentano le tavole fotografiche a piena pagina e con bordo bianco costante, in una maniera che non si discosta molto da quella delle edizioni d'arte cui

---

Vanni Scheiwiller, in ID. (a cura di), *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller. Catalogo ragionato*, Mart, Rovereto, 2007, p. 33.

<sup>3</sup> Ivi, p. 35.

<sup>4</sup> Si cfr. almeno AA. VV., *Scheiwiller a Milano 1925-1983. Immagini e documenti* (catalogo della mostra, Milano 1983), Libri Scheiwiller, Milano, 1983; C. GIBELLINI (a cura di), *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller*, cit.; per un profilo esaustivo su Vanni si cfr. G. C. FERRETTI, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Libri Scheiwiller, Milano, 2009.

<sup>5</sup> E. CRISPOLTI- E. CATTANEO, *Antonio Paradiso*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1969.

<sup>6</sup> G. LUCINI, *Racconto di un pittore Antonio Calderara*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1969.

<sup>7</sup> G. SCARCIA- R. ZIPOLI, *Golschiane Raz*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1976.

<sup>8</sup> L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, cit., p. 356.

d'altra parte lo stesso Giovanni Scheiwiller si era dedicato negli anni della sua attività editoriale. Le immagini di Lucio Ridenti, Giovanni Scheiwiller, Federico Vender e Carlo Mollino si susseguono infatti nei rispettivi volumi secondo una inflessione antologizzante quasi inevitabile a considerare gli anni in cui tali volumi sono stati editi (fig. 1-2). Ciò comunque non inficia la rivendicazione autoriale che un fotografo come Mollino avanzava quando, nel complimentarsi con Giovanni Scheiwiller per la cura del volume, “riuscito bene e di viso simpatico come tutte le cose che nascono dalla sua iniziativa poetica editoriale”, lamentava in qualità di “autore” l'esclusione di alcuni ritratti da lui ritenuti particolarmente espressivi, adducendo infine questa mancanza alle difficili condizioni del momento storico<sup>9</sup>. Da questa testimonianza appare dunque abbastanza chiaro come la scelta delle fotografie doveva spettare in ultima battuta all'editore.



Fig.1) Da G. Scheiwiller, *Bimbi e paesi*, 1945, tav. VI-VII.



Fig 2) Da L. Ridenti, *Immagini*, 1944, tav. XIV-XV.

È certo invece che i primi quattro volumi della collana “Occhio Magico”, all'indomani della guerra, erano considerati “talmente a buon mercato” che ciascun fotografo non poteva non comperarli

<sup>9</sup> Lettera di C. Mollino a G. Scheiwiller, 17/12/1945, Archivio APICE, Carteggio Giovanni 1902-1965, Carlo Mollino, Fondo Scheiwiller.



per aggiungerli alla propria biblioteca “a scopo di consultazione, di comparazione, di guida<sup>10</sup>”: 50 Lire a volumetto sembrava dopotutto una cifra irrisoria all’autore della recensione apparsa nel 1947 su “Ferrania”, rivista mensile il cui prezzo all’epoca era di 200 Lire a numero.

L’idea di riprendere le pubblicazioni di quella che nel 1969 veniva già definita come una “collana d’avanguardia a carattere intellettuale”<sup>11</sup>, sembra provenire da Giorgio Lucini, stampatore che dal 1960 rivelò l’Officina d’arte grafica fondata dal nonno Achille nel 1932 e che tanta parte ha avuto nella progettazione editoriale dei volumi editi da Vanni Scheiwiller, che intanto era succeduto al padre<sup>12</sup>. Eccetto il primo volume della seconda serie, *G. F. Malipiero a Venezia*<sup>13</sup>, tutti gli altri volumi della collana saranno stampati da Giorgio Lucini, che risulta anche come curatore della “serie fotografica”, altra denominazione per indicare, dal 1968, la collana “Occhio magico”.

Tutti i volumi della seconda serie, eccetto *Immagini del no* di Paola Mattioli e Anna Candiani, sono dedicati a personaggi della cultura del tempo, di cui si offre un’iconografia fotografica volta a indagare il soggetto nei suoi momenti più prosaici e quotidiani: i libri fotografici nascevano d’altra parte dall’incontro tra la personalità cui il libro sarebbe stato dedicato, Annalisa Cima e il fotografo, le cui immagini avrebbero narrato dell’avvenimento. Annalisa Cima, considerata dallo stesso Vanni come a “*young writer to italian avanguard [...] the excellent between all last generation [sic]*”<sup>14</sup>, è infatti responsabile delle singole pubblicazioni, comparando come prima autrice di ogni volume<sup>15</sup>, la cui struttura rimane sostanzialmente invariata per tutte le edizioni da lei curate, in cui a un suo scritto in prosa dedicato all’incontro avuto con il personaggio seguono dei testi, talvolta inediti, dell’autore cui è dedicato il libro fotografico e le immagini del fotografo scattate in occasione dell’evento.

La centralità di Annalisa Cima all’interno della collana rispecchia d’altra parte la fiducia che Vanni Scheiwiller riponeva nella scrittrice, che aveva esordito all’interno delle edizioni All’insegna del pesce d’oro con una presentazione, curata da Alberto Sartoris, di suoi sei quadri, tre disegni e una serigrafia pubblicata nel 1969<sup>16</sup>, in anni in cui, come testimoniano alcune corrispondenze presenti

---

<sup>10</sup> S. n., *Libri ricevuti*, cit., p. 32.

<sup>11</sup> P. P. P[RETI], *Occhio magico*, cit., p. 14.

<sup>12</sup> Per un profilo di Giorgio Lucini cfr. M. CANELLA, *Testimonianze* di Giorgio Lucini, in “Fabbrica del libro”, n. 1, 2010, pp. 37-42. Un ricordo di Lucini dedicato a Vanni Scheiwiller è in AA.VV., *Per Vanni Scheiwiller*, Libri Scheiwiller, Milano, 2000, p. 182.

<sup>13</sup> Il volume risulta infatti stampato dalla tipografia milanese Campi, cui Vanni Scheiwiller si rivolgeva costantemente per le sue edizioni: significativo che in una lettera a Annalisa Cima del 22 aprile 1971 l’editore esorta la scrittrice a non prendersela con “l’ottimo tipografo Campi [...] Campi è un galantuomo e mi farebbe molto male che fosse da te strapazzato” (Lettera di V. Scheiwiller a A. Cima, Archivio APICE, 22/4/1971, Serie Archivio Autori Annalisa Cima n. 3623, Fondo Scheiwiller). In quell’occasione si stava per pubblicare il volume di Annalisa Cima, uscito nel 1971 fuori commercio in 300 esemplari, dal titolo *La genesi e altre poesie*.

<sup>14</sup> Lettera di V. Scheiwiller a A. Brown, 14/8/1970, Archivio APICE, Serie Archivio Autori Annalisa Cima n. 3623, Fondo Scheiwiller.

<sup>15</sup> Fanno eccezione *Immagini del no* di Paola Mattioli e Anna Candiani, e l’ultimo volume della collana, *Alina Kalczyńska*, curato invece nel 1986 da Carlo Belli.

<sup>16</sup> A. SARTORIS (a cura di), *Annalisa Cima: 6 quadri, 3 disegni, 1 serigrafia, lavori in corso*, All’insegna del pesce d’oro, Milano, 1969.



all'interno dell'archivio Scheiwiller in deposito presso il Centro Apice di Milano, l'editore sembrava legato sentimentalmente alla Cima. D'altra parte, la scelta dei personaggi cui dedicare il volume e degli stessi fotografi rimanda all'ambiente e alle conoscenze di Annalisa Cima, in contatto a metà degli anni Sessanta con Ugo Mulas, che avrebbe dovuto fotografare i suoi dipinti e le sue sculture per una monografia da pubblicare nelle edizioni dei Fratelli Pozzo di Torino, volume che però non vedrà mai la luce per la decisione di Annalisa Cima di dedicarsi esclusivamente alla scrittura<sup>17</sup>. Ugo Mulas sarà infatti l'autore delle fotografie ritraenti Marianne Moore nella sua casa newyorchese, scattate nel novembre 1967 quando il fotografo si trovava a New York a seguito dell'uscita del suo *New York arte e persone*<sup>18</sup> (fig. 3), oltre a essere l'autore delle immagini fotografiche dedicate all'incontro con Ungaretti a Venezia nell'agosto del 1968, fotografato tra l'hotel Excelsior e piazza San Marco (fig. 4-5).

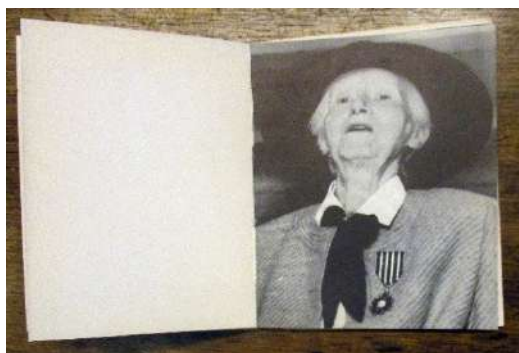


Fig 3) Da U. Mulas, *Con Marianne Moore* 1968, s. n. p.

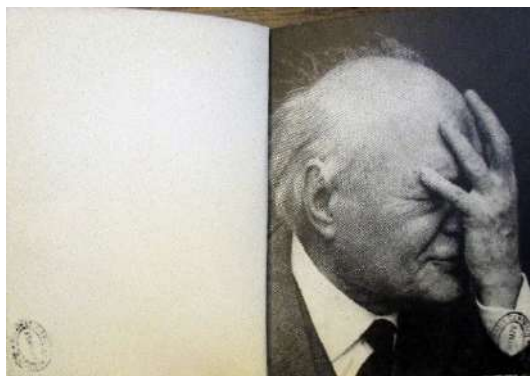


Fig 4) Da U. Mulas, *Allegria di Ungaretti*, 1969, s. n. p.



Fig 5) Da U. Mulas, *Allegria di Ungaretti*, 1969, s. n. p.

<sup>17</sup> A. CIMA, *Biografia*, [http://annalisacima.com/n\\_biografia.htm](http://annalisacima.com/n_biografia.htm).

<sup>18</sup> U. MULAS, *Immagini e testi* (catalogo della mostra, Parma 1973), Istituto di storia dell'arte Università di Parma, Parma, 1973, p. 51.

Più volte coinvolto nella realizzazione dei volumi della collana “Occhio magico” sarà ancora Sante Achilli, che nel 1970 sposerà Annalisa Cima. Forse è proprio a causa del difficile rapporto stabilitosi tra Annalisa Cima, Sante Achille e Vanni Scheiwiller che la collana subirà dopo il 1969 un primo arresto, per riprendere le pubblicazioni, con uscite più sporadiche, dal 1972. D’altra parte una lettera di Vanni Scheiwiller a Annalisa Cima dell’aprile 1971 è abbastanza eloquente sulle problematiche relazioni incorse tra l’editore, la scrittrice e il fotografo<sup>19</sup> che, tra il 1968 e il 1975, realizzerà la parte fotografica di tre volumi. Anche le fotografie scattate da Sante Achilli a Eugenio Montale in via Bigli a Milano, a Jorge Guillén da Gilli, celebre bar fiorentino, e a Aldo Palazzeschi nella sua casa romana<sup>20</sup> -queste ultime realizzate insieme ad Alberto Lattuada, con cui Achilli aveva anche collaborato come direttore della fotografia per uno dei suoi film- rispondono a un criterio di impaginazione che, con l’eccezione di *Immagini del no*, accomuna tutta la seconda serie della collana “Occhio magico”, in cui le immagini sono presentate sul foglio di destra e generalmente a pagina intera (fig. 6).



Fig 6) Da S. Achilli, *Jorge Guillén. Da Gilli. Firenze, 1975*, s. n. p.

Del resto una simile scelta grafica, così come la bassa tiratura dei volumi, non nascondeva “un certo discorso sulla «fotografia come arte»” che alla metà degli anni Settanta poteva infastidire coloro che consideravano il libro fotografico come strumento di comunicazione e di diffusione culturale:

<sup>19</sup> “Quanto alla lezione di buona educazione impartitami dal sig. Sante Achilli: l’ultima volta che non ebbi il piacere di sentirlo per telefono fui semplicemente insultato [...] Semplicemente ignoro questa persona, che per me non esiste più. Come per chiunque altro sul futuro dovesse darti il suo cognome” (Lettera di V. Scheiwiller a A. Cima, 22/4/1971, Archivio APICE, Serie Archivio Autori Annalisa Cima n. 3623, Fondo Scheiwiller).

<sup>20</sup> Il “microlibro”, come lo definì Vanni in una lettera ad Aldo Palazzeschi del 14 gennaio 1972, fu pubblicato il 2 febbraio di quell’anno in occasione dell’ottantasettesimo compleanno dello scrittore (Lettera di V. Scheiwiller a A. Palazzeschi, 14/1/1971, Archivio APICE, Serie Archivio Autori Aldo Palazzeschi n. 362, Fondo Scheiwiller). Anche il libro *Malipiero a Venezia* fu pubblicato per un’occasione ben precisa, ovvero la prima messa in scena a Roma di *Torneo notturno* al Teatro dell’Opera, mentre *Eugenio Montale. Via Bigli, Milano* uscì in occasione della *Mostra di manoscritti, pastelli, disegni ed edizioni originali di Eugenio Montale* nella Saletta delle Esposizioni della Biblioteca del Popolo a Trieste, da cui la scelta di Sante Achilli di inserire, tra le 12 fotografie presentate, alcune immagini delle opere dello scrittore.

*le immagini dei libri di questa collana «occhio magico» curata da Giorgio Lucini non sconvolgono, non scioccano chi le guarda, non fanno industria culturale; un pregio dunque, ma anche un difetto, quello di fare ancora un discorso elitario, da copie numerate tirate in mille esemplari*

si legge in una recensione di L. C. (Lanfranco Colombo) sulle pagine de “Il diaframma. Fotografia italiana” nel giugno 1975<sup>21</sup>.

Le basse tirature delle edizioni All’insegna del pesce d’oro erano originate *in primis* dalla prudenza di Vanni Scheiwiller, che affermò di essersi sempre chiesto del perché gli editori decidano di impegnare grosse cifre “prima ancora di sapere se il libro incontrerà il gusto del pubblico”<sup>22</sup>: un’accortezza del tutto giustificata dalle ristrettezze economiche che hanno caratterizzato la politica editoriale di una casa editrice che ha tenacemente difeso la sua indipendenza.

*Balle il miracolo editoriale. Miracolo sì ma di equilibrismo. Almeno per me. Agli altri non fa nulla cento milioni di deficit (Il Saggiatore) o due miliardi (Feltrinelli) o non so quanti (Lerici). Sono tutti milionari, loro, ma io faccio libri da solo*<sup>23</sup>.

Così Vanni scriveva nel 1963 ad Antonio Pizzuto, mentre nel luglio 1971, ai fini della pubblicazione del “libretto” *La cattiva educazione in Italia* di Alberto Lattuada, l’editore chiedeva del denaro a Lattuada stesso affinché potessero essere stampate almeno 500 copie:

*Per il nostro libretto, mi vergogno da morire a chiederti un aiuto ma sono da 5 mesi senza stipendio dove lavoro e ho perso anche la collaborazione con “Panorama” perché non ho calato i calzoni [...] Se non è troppo ti chiederei 150000 lire per 500 copie: (ti risarcirò con altri miei libri)*<sup>24</sup>.

Non manca comunque un tentativo, da parte di Vanni Scheiwiller, di coinvolgere un editore estero per la distribuzione negli Stati Uniti di alcuni volumi di Annalisa Cima pubblicati dalla sua casa editrice, compresi quelli della collana “Occhio magico”. Tramite James Laughlin, scrittore ed editore, Vanni nella primavera 1970 si mise infatti in contatto con Andreas Brown della Gotham Book di New York affinché egli accettasse i termini di una coedizione che avrebbe visto i volumi stampati, a carico di Scheiwiller, in Italia da distribuire però, anche in lingua inglese, sul territorio americano

---

<sup>21</sup> L. C[OLOMBO] (a cura di), *Libri*, cit., p. 18.

<sup>22</sup> Cit. in C. GIBELLINI (a cura di), *Libri d’artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller*, cit., p. 36.

<sup>23</sup> Cit. in *ivi*, p. 38.

<sup>24</sup> Lettera di V. Scheiwiller a A. Lattuada, 5/7/1971, Archivio APICE, Serie Prima schedatura Vanni 1757-2014-Alberto Lattuada, *La cattiva educazione in Italia* n. 4998, Fondo Scheiwiller.

e canadese dalla Gotham Books, da cui Vanni avrebbe ottenuto una percentuale del 40 o 50% per libro venduto<sup>25</sup>. Significativo che lo stesso Laughlin, in una lettera ad Andreas Brown conservata tra le carte dell'archivio Scheiwiller, ponesse per primo il problema della stranezza di un formato librario inusuale per l'editoria statunitense quando confessa all'amico editore di aver cercato di spiegare a Vanni che “*while the poems seemed interesting – they are very metaphysical- we just weren't geared to handle this type of little book any more*”<sup>26</sup>.

A proposito poi della “poetic series Occhio magico”, Vanni informa ancora l'editore americano di alcuni volumi fotografici in corso di preparazione, e tra questi annovera un libro da dedicare ad Allen Ginsberg<sup>27</sup>, uno a Luchino Visconti, un altro a Murilo Mendes, che sarà pubblicato solo nel 1974 nonostante i primi contatti tra Annalisa Cima e il poeta brasiliano risalgano al maggio 1968<sup>28</sup>, e, infine, uno da dedicare a Ezra Pound, che invece uscirà solo nel 1984. D'altra parte, nel 1968, anno in cui la collana riprese le sue pubblicazioni dopo una pausa più che ventennale, diversi furono i contatti avviati da Vanni Scheiwiller e Annalisa Cima per la realizzazione dei volumi fotografici in oggetto: il 9 maggio 1968 Vanni scriveva a Zavattini di essere felicissimo di dedicargli un “Occhio magico”<sup>29</sup>, mentre il 2 maggio di quell'anno contattava Giorgio De Chirico per presentargli Annalisa Cima “che ha in progetto di dedicarle un mio piccolissimo libro fotografico “Occhio magico” come quello di G. F. Malipiero appena uscito per festeggiare insieme i suoi ottant'anni”<sup>30</sup>.

In questo panorama appare evidente la rottura di un volume quale *Immagini del no* di Anna Candiani e Paola Mattioli<sup>31</sup>, che si distanzia dagli altri libri fotografici pubblicati all'interno della collana innanzitutto per l'argomento trattato: *Immagini del no* non è difatti un ritratto di una personalità celebre quanto un volume dedicato alla campagna sostenuta dai movimenti milanesi in occasione del referendum abrogativo sul divorzio del maggio 1974 che vide la vittoria del fronte del

---

<sup>25</sup> Lettera di J. Laughlin a A. Brown, 5/8/1970, Archivio APICE, Serie Archivio Autori Annalisa Cima n. 3623, Fondo Scheiwiller. A quanto mi risulta questo tentativo di coedizione non è andato a buon fine, per lo meno per quanto riguarda la collana “Occhio magico”.

<sup>26</sup> Lettera di J. Laughlin a A. Brown, 5/8/1970, Archivio APICE, Serie Archivio Autori Annalisa Cima n. 3623, Fondo Scheiwiller.

<sup>27</sup> Il volume dedicato ad Allen Ginsberg compare ancora, insieme a quello su Diego Valeri, come libro in preparazione nel risvolto di copertina di *Immagini del no* pubblicato nel 1974.

<sup>28</sup> Lettera di V. Scheiwiller a M. Mendes, 7/5/1968, Archivio APICE, Serie Archivio Autori Annalisa Cima n. 3623, Fondo Scheiwiller.

<sup>29</sup> Lettera di V. Scheiwiller a C. Zavattini, 9/5/1968, Archivio APICE, Serie Archivio Autori Annalisa Cima n. 3623, Fondo Scheiwiller.

<sup>30</sup> Lettera di V. Scheiwiller a G. De Chirico, 2/5/1968, Archivio APICE, Serie Archivio Autori Annalisa Cima n. 3623, Fondo Scheiwiller.

<sup>31</sup> Paola Mattioli aveva comunque già collaborato con Vanni Scheiwiller nel 1972 in occasione della pubblicazione di sue 16 fotografie dedicate a Ungaretti all'interno di *Lettere a un fenomenologo* (G. UNGARETTI, *Lettere a un fenomenologo*, con 16 fotografie di Paola Mattioli, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1972). In quello stesso 1974 Paola Mattioli aveva ancora realizzato la parte fotografica del volume di Franca Ghitti (F. GHITTI-P. MATTIOLI, *Le orme del tempo*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1974).

No. Primo dei due unici volumi non curati da Annalisa Cima<sup>32</sup>, *Immagini del no* fu pubblicato parallelamente alla presentazione delle fotografie delle autrici presso la Galleria Il diaframma di Lanfranco Colombo: presentate da un testo di Arturo Carlo Quintavalle, le fotografie, a piena o a doppia pagina, si susseguono con un ritmo più incalzante rispetto ai precedenti volumi, non sempre rispettando la pausa visiva imposta dalla pagina bianca sul lato sinistro del foglio che invece caratterizza le altre edizioni della collana, le quali, del resto, presentano tutte tra le 9 e le 16 fotografie, laddove in *Immagini del no* le fotografie sono 45. A essere ritratte sono dunque le figure che hanno condotto questa battaglia civile, oltre alle scritte e ai cartelli che, specie a partire dalla fine anni Sessanta, diventano una costante nella raffigurazione del paesaggio urbano (fig. 7-8).



Fig 7) Da P. Mattioli- A. Candiani, *Immagini del no*, 1974, s. n. p.

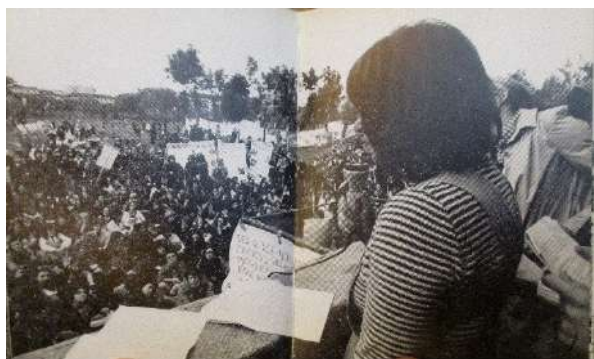


Fig 8) Da P. Mattioli- A. Candiani, *Immagini del no*, 1974, s. n. p.

I pochi documenti relativi a *Immagini del no* presenti all'interno dell'archivio Scheiwiller sembrano confermare Giorgio Lucini come stampatore del volume, nonostante il luogo di stampa non sia esplicitato nel colophon dell'edizione. Inoltre, per la natura del libro fotografico, sembra che ci sia stata l'idea di proporre a "L'Espresso" la distribuzione del volume ai propri abbonati,

---

<sup>32</sup> L'altro, come già riferito, è *Alina Kalczyńska* uscito nel 1986 a cura di Carlo Belli.

probabilmente per tentare un aumento delle tirature del libro. Così infatti Paola Mattioli scrive a Vanni, in una lettera non datata ma risalente con ogni probabilità all'autunno 1974, a ridosso della pubblicazione, per i continui riferimenti alle stampe da dare a Lucini:

*Per quanto riguarda la proposta all'Espresso, se ci fosse eventualmente l'obiezione che esiste nella sproporzione eccessiva tra i libri che di solito regalano agli abbonati (5 o 6000 lire) e questo, potresti forse proporre un "cofanetto" fotografico dell'Occhio Magico in cui mettere le Immagini del NO insieme a qualche altra cosa (Mulas, per esempio<sup>33</sup>). Vedi tu<sup>34</sup>.*

È infatti l'uscita di questo volume a rendere più evidenti le problematiche legate alla bassa tiratura dell'opera, come del resto esplicitamente sottolineato dallo stesso Lanfranco Colombo il quale lamenterà ancora il fatto che nei crediti dell'edizione manca qualsiasi riferimento all'esposizione delle fotografie nella sua galleria milanese. Per Colombo difatti era un errore ricondurre "il significato politico delle immagini" e quello "metodologico e critico del testo" a un circuito elitario destinato a "pochi"<sup>35</sup>.

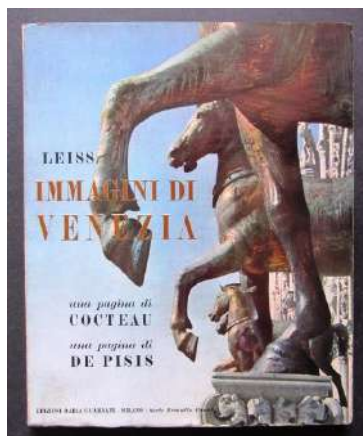
Tutto ciò ha però paradossalmente contribuito alla fortuna odierna di *Immagini de No* e al suo elevato valore attuale nel mercato dei libri fotografici, eccessivamente sproporzionato rispetto a quello degli altri volumi della collana, per lo meno della seconda serie, scarsamente invece tenuti in considerazione. Inserito da Martin Parr e Jerry Badger nel 2014 all'interno del terzo volume del loro *The photobook. A history*, una stampa anastatica di *Immagini del No* è stata poi pubblicata dal collezionista britannico all'interno di *The protest box*, una raccolta a edizione limitata di cinque volumi fotografici di diversi paesi dedicati alla tematica, in voga tra i collezionisti di libri fotografici, delle proteste sociali.

---

<sup>33</sup> Una predilezione per Mulas che certo nasceva dal passato di Paola Mattioli, che fino al 1971 era stata assistente del fotografo.

<sup>34</sup> Lettera di P. Mattioli a V. Scheiwiller, senza data, Archivio APICE, Serie prima schedatura Vanni 1757-2014 Paola Mattioli Immagini del no n. 6626, Fondo Scheiwiller.

<sup>35</sup> L. C[OLOMBO] (a cura di), *Libri*, cit., p. 18.



**Autore:** Ferruccio Leiss (1892-1968)

**Titolo:** Immagini di Venezia

**Anno:** 1953

**Editore:** Daria Guarnati

**Città:** Milano

**Collana:** Serie Brunetto Fanelli

**Stampa:** Tip. Rizzoli, Milano.

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Gio Ponti

**Lingua:** Italiano; pubblicato anche in lingua francese, col titolo *Venise vue par Ferruccio Leiss* (Milano, Ed. Daria Guarnati, 1953).

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Jean Cocteau; Filippo De Pisis

**Formato:** 21,5x26,4

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 126

**Numero fotografie:** 95 b/n

**Prezzo:** 2500 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 70 e 200 €

**Recensioni:** A. O[RNANO], *Libri ricevuti*. Recensione a *Immagini di Venezia* di F. Leiss, in "Ferrania", VII, n. 11, novembre 1953, p. 16; S. n., *Edizioni d'arte*, in "Domus", dicembre 1953, p. 59.



**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia* cit., p. 84; F. DOLZANI, *Immagini di Venezia: un progetto di Ferruccio Leiss, Daria Guarnati e Gio Ponti*, in I. ZANNIER (a cura di), *Fotografia a Venezia nel dopoguerra da Ferruccio Leiss al Circolo "La Gondola"*, Alinari, Firenze, 2005, pp. 13-17; A. PRANDI, «Una certa Venezia». *Lo sguardo dei fotografi*, cit., pp. 123-139.

Primo fotolibro italiano dedicato alla città lagunare, *Immagini di Venezia* presenta già in copertina Ferruccio Leiss come primo e unico autore del volume, il solo e “legittimo [...] capace di costruire un testo visivo”, secondo quanto riferito da Alberto Prandi in occasione del convegno *L'immagine di Venezia nell'editoria fotografica negli anni '30- '60* tenutosi nel 2013 presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti a Venezia<sup>1</sup>. Ancor più esplicito è il titolo dell'edizione in lingua francese - *Venise vue par Ferruccio Leiss* - pubblicata a Milano per volontà di Daria Guarnati, in cui si sottolinea la centralità del punto di vista del fotografo per una corretta interpretazione del volume.

Siamo dunque molto lontani da quei libri fotografici dal taglio turistico o divulgativo dedicati alla città veneziana, in cui l'immagine funge da ancoraggio visivo a una trattazione verbale di carattere storico o storico artistico cui l'autore non può non tener conto nella scelta dei soggetti da fotografare, volumi che tuttavia continueranno a essere pubblicati attirando, anzi, l'interesse della maggioranza degli editori, rassicurati da vendite più certe.

*Immagini di Venezia* viene edito nel 1953 per volontà di Daria Guarnati, intellettuale e collezionista parigina, figlia del conservatore del Petit Palais, Henry Lapauze<sup>2</sup>, già distintasi nell'ambito editoriale per la pubblicazione, tra il 1939 e il 1941, di “Aria d'Italia”. Un periodico che, per originalità e raffinatezza, viene considerato da Antonello Negri come “una sorta di anello di congiunzione” tra “Domus” e “Stile”, due riviste di Gio Ponti, il quale ad “Aria d'Italia” prestò la sua preziosa collaborazione<sup>3</sup>.

Unico libro fotografico della serie Brunetto Fanelli, collana d'edizioni d'arte<sup>4</sup>, *Immagini di Venezia* risente dunque dell'interesse per la fotografia maturato al tempo nella cerchia di Gio Ponti,

---

<sup>1</sup> Ora sul canale youtube, per cui cfr. A. PRANDI, *L'immagine di Venezia nell'editoria fotografica negli anni '30- '60*, <https://www.youtube.com/watch?v=d6UmaM7sk54&t=10s>.

<sup>2</sup> F. DOLZANI, *Immagini di Venezia*, cit., p. 13.

<sup>3</sup> La presentazione di Antonello Negri è in S. BIGNAMI (a cura di), “Aria d'Italia” di Daria Guarnati. *L'arte della rivista intorno al 1940*, Skira, Milano, 2008, s. n. p.

<sup>4</sup> Della stessa collana sono *Le acqueforti del Canaletto*, pubblicato (anche in lingua francese) nel 1945 a cura di Rodolfo Pallucchini e Giacomo Francesco Guarnati, marito di Daria, e *Il quaderno dei Tiepolo al Museo Correr di Venezia*, a cura di Giulio Lorenzetti, edito nel 1946. Non mi risulta invece che *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, volume del 1948 curato da Rodolfo Pallucchini e introdotto da Lionello Venturi, faccia parte della medesima collana, come invece sostenuto da Francesca Dolzani in F. DOLZANI, *Immagini di Venezia*, cit., p. 17.



che già da tempo parlava di edizioni fotografiche non soltanto tra le pagine di “Domus”<sup>5</sup>, ma anche sulla rivista “Fotografia”, organo del Circolo Fotografico Milanese fondato a Milano nel 1930, di cui Ponti era uno dei soci fondatori e Ferruccio Leiss il segretario<sup>6</sup>. Da qui certamente la conoscenza tra i due, i quali si troveranno, nel 1953, a collaborare ancora per *Immagini di Venezia*, per il quale Gio Ponti curò la messa in sequenza delle fotografie.

La scelta di Daria Guarnati di inserire all’interno di una collana d’arte un volume fotografico è poi certamente dovuta alla conoscenza, da parte dell’editrice, della situazione francese che, in ambito fotoeditoriale, vantava un’esperienza decennale decisamente più matura rispetto all’Italia: si pensi, ad esempio, ai fotolibri pubblicati, negli stessi anni, a Parigi, da Robert Delpire (da *Séville en fête* di Brassai a *Japon* di Werner Bischof), o ancora ai volumi della svizzera Guilde du Livre, tra cui quelli consacrati alla città parigina come *Paris des rêves* di Izis o *La Banlieue de Paris* di Doisneau, pubblicati tra il 1949 e il 1950. E certamente, più indietro nel tempo, già nel 1932, le edizioni parigine di Arts e Métiers graphiques vantavano la pubblicazione di *Paris de nuit* di Brassai, di cui, si è detto, *Immagini di Venezia* sembra serbare il ricordo per impostazione del volume, note, soggetti e ambientazioni<sup>7</sup>: per Prandi, *Immagini di Venezia* appare addirittura “nel metodo e nel risultato, come il volume fotografico che guarda alla vicenda artistica surrealista nel modo più compiuto che ci abbia dato la fotografia italiana”<sup>8</sup>.

Certo, la scelta di Daria Guarnati per Jean Cocteau, chiamato a redigere un testo introduttivo al volume<sup>9</sup>, rivelerebbe, secondo quanto ipotizzato da Francesca Dolzani, l’interesse dimostrato negli ambienti veneziani, sin dalla metà degli anni Quaranta, per il Surrealismo francese, dalla Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo, che aveva pubblicato nel 1945 il primo Manifesto del Surrealismo, a Peggy Guggenheim, la cui collezione, giunta in laguna nel 1948, tanta importanza dava alla corrente francese<sup>10</sup>.

Effettivamente le vedute notturne che Leiss comincia a fotografare dal 1932 molto hanno a che fare con le strade parigine illuminate da luce artificiale di Brassai, secondo un gusto comunque diffuso anche nei decenni precedenti se lo stesso Leiss dichiarerà nel 1956 la suggestione ricevuta da

---

<sup>5</sup> Il riferimento è al rinomato articolo *Libri illustrati di fotografia. Un invito agli editori italiani*, per cui cfr. G. PONTI, *Libri illustrati di fotografia. Un invito agli editori italiani*, in “Domus”, settembre 1932, p. 545.

<sup>6</sup> Dal luglio 1932 all’aprile 1933 vennero pubblicati sei numeri della rivista “Fotografia” (che riprese le sue pubblicazioni solo nel 1947) in cui comparvero alcuni scritti di Gio Ponti. Tra questi, nel numero 3 della rivista, quello in cui si auspicava la pubblicazione di «volumi composti esclusivamente di illustrazioni fotografiche», di cui già aveva scritto, con le medesime parole, sul numero di settembre 1932 di “Domus” (cfr. nota precedente). Effettivamente l’editoriale del primo numero del 1932 di “Fotografia” chiariva come la rivista nasceva con “unità di propositi” rispetto a “Domus” (cit. in S. n., *Retrospectiva*, cit., p. 11):

<sup>7</sup> F. DOLZANI, *Immagini di Venezia*, cit., p. 15.

<sup>8</sup> A. PRANDI, «Una certa Venezia». cit., p. 126.

<sup>9</sup> Nell’edizione in lingua italiana, al testo di Jean Cocteau - *L’autre face de Venise, o Venise la gaie* - segue quello di Filippo De Pisis - *Venezia, o la consolazione della pietra* -, che non compare invece nel volume edito in lingua francese.

<sup>10</sup> F. DOLZANI, *Immagini di Venezia*, cit., p. 14.

“alcune fotografie di autori stranieri rappresentanti visioni notturne, eseguite con l’illuminazione stradale” studiate “durante l’inverno 1913-1914” su di una non meglio specificata rivista di fotografia: “vedute ottenute con neve fresca o pavimento bagnato” che dunque devono avere influito sull’immaginario di Leiss ben prima dell’edizione del volume di Brassai<sup>11</sup>.

Del resto, il coinvolgimento di Leiss nella fondazione del gruppo veneziano de “La Bussola” nel 1947 non deve far dimenticare la peculiarità della cultura fotografica italiana di quegli anni, specie della corrente cui lo stesso Leiss faceva parte: *Immagini di Venezia* più che manifestare la filiazione di Leiss con la poetica surrealista francese si inserisce in pieno nel dibattito della cultura fotografica nazionale del tempo, promuovendo una concezione artistica della fotografia che, nel rispetto dello specifico del medium, mirava al superamento del pittorialismo senza tuttavia concedere nulla alla fotografia documentaria.

Nelle fotografie di Leiss manca quell’effetto perturbante che fa della Parigi di Brassai la “città degli intralazzi illeciti e dei piaceri privati” con i suoi “bar, hotel, bordelli e club<sup>12</sup>”. Una “allusione ai bisogni e ai desideri più oscuri e profondi della città<sup>13</sup>” inesistente in Leiss, la cui volontà di trasfigurazione del reale è tutta volta all’affermazione delle potenzialità artistiche e creative dell’apparecchio fotografico, in questo facilitato dalla stessa morfologia della città di Venezia. Incastonata tra il cielo e l’acqua, Venezia sembra infatti sfuggire alla materializzazione, anche grazie alla peculiare qualità della luce che, a detta dello stesso Leiss, “è variabilissima e rende le cose assai fuggevoli”<sup>14</sup>.

*Immagini di Venezia* è comunque il risultato di una idea editoriale che Daria Guarnati aveva in mente sin dagli inizi degli anni Quaranta e che, con ogni probabilità, le necessità belliche costrinsero a postdatare. A realizzare il volume fotografico sulla città lagunare sarebbe dovuto essere infatti, nel 1942, Francesco Pasinetti (1911-1949) il quale, in contatto già con Daria Guarnati per aver collaborato al numero monografico di “Aria d’Italia” dedicato al cinema, proprio in quell’anno girava, per l’Istituto Luce, una serie di tre documentari a soggetto veneziano da cui avrebbe tratto i fotogrammi per il volume, ovvero *I piccioni di Venezia*, *La Gondola* e *Venezia minore*<sup>15</sup>. Una triade dal forte valore simbolico per la città lagunare che, come giustamente individua Alberto Prandi, suggerirà a Gio Ponti l’organizzazione della sequenza per il libro di Ferruccio Leiss del 1953, che si

---

<sup>11</sup> Y. PRESTENTO, *Ferruccio Leiss*, in “Fotografia”, IX, n. 12, dicembre 1956, p. 27.

<sup>12</sup> G. CLARKE, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino, 2009, p. 102.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> F. LEISS, *Note tecniche*, in ID., *Immagini di Venezia*, Guarnati, Milano, 1953, p. 120.

<sup>15</sup> Francesco Pasinetti per il suo volume mai realizzato avrebbe utilizzato parte delle immagini girate in occasione del cortometraggio *Venezia minore*, considerato da Prandi come il “capodopera di una lettura antimonumentale della città e al contempo [...] modello di un’interpretazione d’autore di Venezia”: del progetto editoriale di Pasinetti rimangono oggi i provini a contatto selezionati per comporre la sequenza del volume. Sulla vicenda del libro di immagini di Francesco Pasinetti e sul rapporto tra questi e Daria Guarnati cfr. A. PRANDI, «Una certa Venezia», cit., pp. 126-127.

apre con una serie di fotografie dedicate ai “Colombi, ferri di gondole e pietre, simboli celesti, acquatici, terrestri di Venezia<sup>16</sup>”.

*Immagini di Venezia* presenta la peregrinazione del fotografo tra i calli e i rii veneziani: è una Venezia desolata, quella offertaci da Leiss e dal suo sguardo attento innanzitutto alla struttura geometrica delle cose, alla composizione delle linee che le ombre degli oggetti creano all'interno del frame fotografico, dove tutto diventa occasione di ricerca squisitamente formale. La sequenza dedicata a San Marco (fig. 1), alla sua piazza e ai suoi interni è l'unica concessione che Leiss fa a un luogo fin troppo contaminato dall'immaginario turistico, restituito comunque per frammenti e particolari, al di là dunque dei moduli compositivi propri della cosiddetta fotografia cartolinesca in cui la visione globale dell'insieme tende a prevalere sul particolare. Per il resto, la Venezia presentata da Leiss omaggia invece quella “architettura minore” che nulla concede alla retorica dell'iconografia consueta e che Italo Zannier, nella monografia dedicata al fotografo, ricondurrà allo stesso Francesco Pasinetti<sup>17</sup>.



Fig. 1) Da F. Leiss, *Immagini di Venezia*, 1953, pp. 42-43.

Dominante è il motivo dell'acqua (fig. 2), in una progressiva smaterializzazione della città, sempre più ridotta al suo riflesso sulla laguna. D'altra parte, a testimonianza di come le ricerche di Leiss devono essere innanzitutto lette all'interno del contesto fotoamatoriale del periodo, si vedano le numerosissime immagini fotografiche di architetture o oggetti riflessi sull'acqua che compaiono all'interno delle riviste specializzate italiane della fine anni Quaranta: immagini che, alla stregua delle

<sup>16</sup> G. P., *Sequenza delle immagini* in F. LEISS, *Immagini di Venezia*, cit., p. 16.

<sup>17</sup> I. ZANNIER, *Ferruccio Leiss fotografo a Venezia*, Electa, Milano, 1979, p. 24.

scene notturne dominate da luci artificiali richiedenti tempi lunghi di esposizione, erano considerate, per il dilettante, come importanti sfide tecniche da superare<sup>18</sup>.

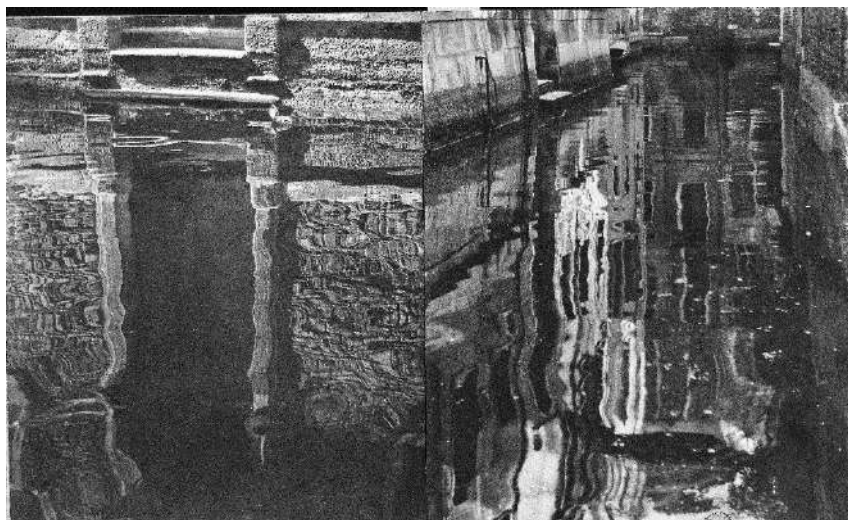


Fig. 2) Da F. Leiss, *Immagini di Venezia*, 1953, pp. 14-15.

Un potere trasfigurante, quello della fotografia, di cui si ribadisce il valore artistico nelle *Note tecniche* scritte dallo stesso Ferruccio Leiss a chiusura del volume, in cui più volte si fa appello al termine “fantastico” come sigillo di una raffigurazione trans-reale, e dunque pienamente creativa, della città rappresentata.

La compiaciuta insistenza delle *Note tecniche* sui procedimenti artigianali punta l’accento sulle capacità del fotografo amatoriale, il quale non solo deve essere in grado di adoperare gli strumenti ottico-chimici con singolare abilità, quanto coi virtuosismi tecnici dimostrare la propria superiorità nei confronti di quei fotografi che, assecondando e portando alle estreme conseguenze la retorica del ‘momento decisivo’, producono solamente immagini dal valore, per Leiss, strettamente documentario. In quest’ottica anche le operazioni di stampa e di taglio vengono viste come necessari strumenti di significazione per una interpretazione personale del soggetto fotografato<sup>19</sup>.

Le *Note tecniche* sono del resto oltremodo indicative del contesto fotografico cui Leiss apparteneva, convinto sostenitore di una fotografia amatoriale che pure in Italia, dalla fine degli anni Quaranta, aveva raggiunto importantissimi traguardi nell’avanzamento della cultura fotografica nazionale. Esse rispecchiano infatti i termini del dibattito che vedeva contrapporre la fotografia

---

<sup>18</sup> Lo stesso Leiss, a proposito delle scene notturne, riferisce la sua predilezione nei confronti della luce artificiale dal momento che “gli effetti lunari” non soltanto “non consentono”, per l’autore, “una traduzione fotografica di qualche interesse” ma introducono quello “elemento pittoresco, tanto caro agli amatori di Venezia” da evitare come qualsiasi tipo di “effetto pittorico” (F. LEISS, *Note tecniche*, cit., p. 120).

<sup>19</sup> F. LEISS, *Note tecniche*, cit., p. 120.

cosiddetta artistica a quella documentaria, e vanno lette come una sorta di dichiarazione di poetica dell'autore. Scrive Leiss:

*Il lettore avrà spontaneamente compreso la preminenza della vera fotografia sul documentario, non solo, ma la sostanziale differenza che passa tra questo e quella. Infatti il documentario illustra o meglio riproduce il soggetto con freddezza meccanica e può essere utile allo studioso o all'amatore che già conosce Venezia: [...] Ma chi non possiede tali dati personali o chi è completamente digiuno o quasi del fascino di Venezia, nulla può intendere da un semplice e banale documentario, mentre potrà rivivere, attraverso le immagini della vera fotografia, le stesse sensazioni di ambiente provate dal fotografo ed espresse chiaramente nelle sue immagini<sup>20</sup>.*

La sequenza delle immagini non prevede alcun riferimento testuale, se non il numero della tavola e, in alcuni casi, un titolo che specifica il soggetto dell'immagine o il luogo dello scatto. L'indice delle immagini compare invece nella parte finale del libro -dopo le *Note tecniche*- in cui, per ogni fotografia, Leiss riporta il titolo, non rinunciando in alcuni casi anche ad alcune digressioni come brevi indicazioni di carattere storico-divulgativo, per altro alquanto sommarie. Quanto ai testi di Cocteau e De Pisis posti in apertura al volume, essi, come sottolineato dallo stesso Alfredo Ornano in una recensione al volume apparsa nel novembre del 1953 su "Ferrania", "completano «l'atmosfera» del volume con pensieri sorti da osservazioni diverse<sup>21</sup>".

Recensito nel dicembre 1953 da "Domus"<sup>22</sup> e, il mese precedente, da Alfredo Ornano su "Ferrania", di *Immagini di Venezia* scriverà poi, nel 1979, Italo Zannier: "Questo volume, che è la prima pubblicazione di prestigio internazionale sulla città di Venezia stampato nel dopoguerra" ebbe "il compito di suggerire un'idea di Venezia che difficilmente può essere rimossa e con la quale ogni fotografo ha dovuto in seguito fare i conti<sup>23</sup>". Sebbene *Immagini di Venezia* non acquisirà mai una popolarità tale da essere frequentemente citato da parte di fotografi o dalla stessa critica fotografica, esso comunque ebbe certamente il merito di avviare una stagione florida per la fotoeditoria autoriale dedicata alla città di Venezia, facendo da capostipite a una serie di fotolibri che nel volume di Leiss trovarono l'esempio massimo di certi motivi che caratterizzeranno ancora per molto la scuola fotografica veneziana.

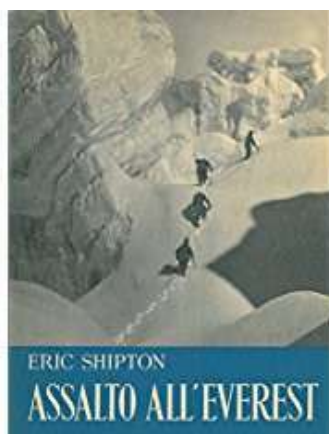
---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> A. O[RNANO], *Libri ricevuti*. Recensione a *Immagini di Venezia* di F. Leiss, cit., p. 16.

<sup>22</sup> Il testo, benché non firmato, è con ogni probabilità riconducibile a Gio Ponti: S. n., *Edizioni d'arte*, in "Domus", dicembre 1953, p. 59.

<sup>23</sup> I. ZANNIER, *Ferruccio Leiss*, cit., p. 24.



**Autore:** Erich Shipton

**Titolo:** Assalto all'Everest

**Anno:** 1953

**Editore:** Leonardo Da Vinci

**Città:** Bari

**Collana:** Immagini del mondo

**Stampa:** Zincografia fiorentina

**Tiratura:** 500 copie

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** London, Hodder and Stoughton, 1952;  
New York, Dutton & Co, 1953; Paris, Amiot-Dumont, 1953

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 27x21

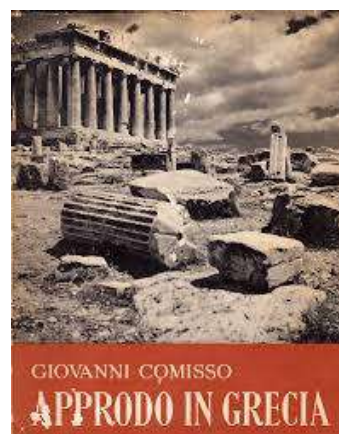
**Copertina:** Rilegato in tela

**Numero di pagine:** 140

**Numero fotografie:** 92 b/n

**Prezzo:** 2500 lire

**Valore:** Tra 40 e 80 €



Giovanni Comisso.

Fotografie di G. Comisso- F. Maraini- R.

Pestalozzi- P. Bianchin

Approdo in Grecia

1954

Leonardo Da Vinci

Bari

Immagini del mondo

Zincografia fiorentina

300 copie

-

Italiano

Biblioteca del vascello, Roma, 1995

-

-

27x21,5

Brossura e rilegato in tela

99

77 b/n

1800 lire (brossura);

2500 lire (rilegato in tela)

50 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -

-

G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*,  
cit., p. 84.

Il successo raggiunto con la pubblicazione nel 1951 di *Segreto Tibet* di Fosco Maraini, in pochi anni tradotto in diverse lingue e più volte ristampato, fu totalmente inaspettato per una casa editrice alle prime armi come la Leonardo Da Vinci, per di più lontana dai grandi centri editoriali del nord del Paese. Nonostante in *Segreto Tibet* la componente letteraria sia ancora prevalente su quella fotografica -60 tavole fuori testo realizzate dallo stesso Maraini-, il volume fu senza dubbio un importante stimolo per l'avvio di edizioni fotografiche che nel reportage di viaggio dal tono etno-antropologico avrebbero cercato una prima continuità tematica.

Con la collana "Immagini del mondo" avviata nel 1953 e conclusasi l'anno successivo, dopo sole due uscite, l'editore De Donato si apprestava dunque a proporre una collezione di "album fotografici", termine in uso in quegli anni per designare prodotti editoriali composti quasi esclusivamente da immagini fotografiche. Incisi e stampati in rotocalco dalla Zincografia fiorentina, cui De Donato aveva affidato anche la realizzazione di *Segreto Tibet* perché potesse ottenere una qualità di stampa che la tipografia paterna non avrebbe potuto garantire, i due volumi furono tirati in pochi esemplari, rispettivamente 500 copie per *Assalto all'Everest* e 300 copie per *Approdo in Grecia*. Entrambi furono poi messi in commercio a 2500 lire ciascuno - 1800 per le copie di *Approdo in Grecia* con copertina cartonata-, un costo non distante dalle altre edizioni fotografiche di quegli anni, comunque consistente se si pensa che un litro di latte in quell'anno costava all'incirca 78 lire, mentre un chilogrammo di carne bovina avrebbe richiesto a una famiglia media una spesa di circa 900 lire<sup>1</sup>.

*Assalto all'Everest* è l'unico libro fotografico che la casa editrice Leonardo Da Vinci pubblica in traduzione- di Fosco Maraini- da edizione estera, ovvero *The Mount Everest Reconnaissance Expedition 1951* edito da Eric Shipton nel 1952 a Londra per conto della casa editrice Hodder and Stoughton: un resoconto per immagini e parole della spedizione britannica sul monte Everest del 1951 che vide protagonista l'alpinista inglese Shipton, autore dei testi e delle immagini. Il libro, che si presenta come un "volume di fotografie" in cui "il breve resoconto della spedizione va inteso soltanto come un commento generico alle illustrazioni"<sup>2</sup>, nella prima parte presenta la *Cronaca della spedizione* stilata verbalmente da Shipton, mentre il racconto fotografico si stende nella seconda parte del volume, intervallato da brevi didascalie sotto forma di titolo o di commento all'immagine. Le

---

<sup>1</sup> ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1965*, Istituto Poligrafico I.E.M., Casoria-Napoli, 1968, p. 119.

<sup>2</sup> E. SHIPTON, *Assalto all'Everest*, cit., p. 71.

fotografie seguono dunque il percorso che dai villaggi nepalesi, dove i partecipanti alla spedizione presero contatto con le popolazioni autoctone (fig. 1), giunge fino ai diversi ghiacciai del gruppo dell'Everest, terminando con la celebre fotografia della presunta impronta di yeti, che molto contribuì alla fortuna della spedizione, quindi alla diffusione del volume di Shipton che, solo nel 1953, uscì, oltre che in Italia, in Francia e negli Stati Uniti.

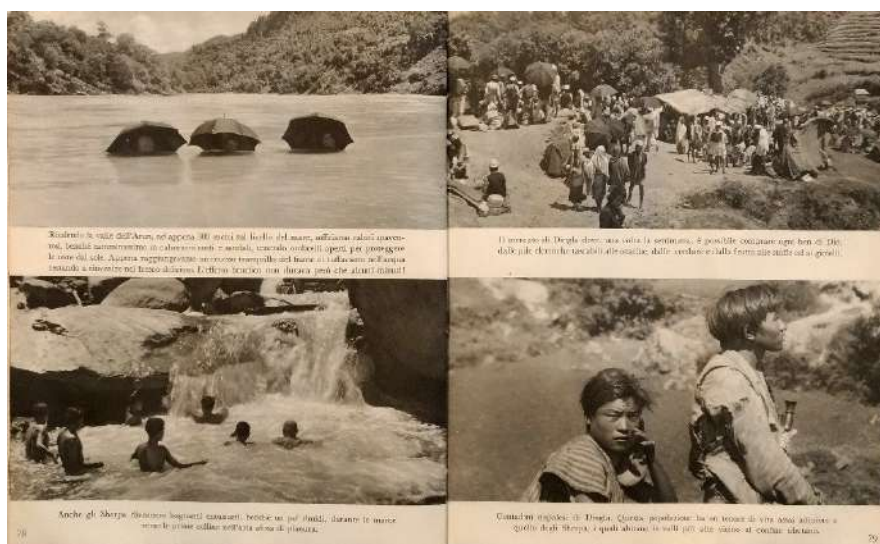


Fig. 1) Da E. Shipton, *Assalto all'Everest*, 1953, pp. 78-79.

Diversa, invece, la struttura di *Approdo in Grecia*, che già dal risvolto di copertina dichiara di essere, nonostante il suo inserimento nella collana “Immagini del mondo”, qualcosa “di più del solito album fotografico”. Più che un resoconto per immagini di una località, *Approdo in Grecia* si prefigurava infatti come “l'estroso, elegante, taccuino di viaggio di un grande scrittore, cui fanno da accompagnamento e da contrappunto ottanta immagine fotografiche di Fosco Maraini e d'altri<sup>3</sup>”. La tiratura eccessivamente bassa del volume- 300 copie- dovette sicuramente essere un forte limite alla sua diffusione se non c'è menzione di *Approdo in Grecia* – come del resto di *Assalto all'Everest*- nelle riviste specializzate del tempo, che avevano invece prestato una certa attenzione alle incursioni di Giovanni Comisso nell'ambito dell'editoria fotografica di quegli anni, quando pubblicò per una casa editrice ginevrina *Sicilia* con 97 fotografie di Rudolph Pestalozzi<sup>4</sup>, firmando ancora, l'anno successivo, l'introduzione all'edizione italiana del celebre *Giappone* di Werner Bischof.

*Approdo in Grecia* è il racconto del viaggio intrapreso da Comisso tra Venezia e la penisola ellenica, un percorso che lo scrittore si era ripromesso di compiere per misurare la distanza tra

<sup>3</sup> G. COMISSO, *Approdo in Grecia*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1954, risvolto di copertina.

<sup>4</sup> G. COMISSO- R. PESTALOZZI, *Sicilia*, Cailler, Ginevra, 1953.



l'immagine mentale che egli, negli anni, si era costruito della Grecia e la sua realtà fisica e sociale. Le fotografie, più che illustrare il testo, si legano a esso per rimandi allusivi: l'insistenza iniziale sul motivo delle colonne fa infatti da controcanto alla descrizione della Grecia immaginata da Comisso, mentre una serie di ritratti di donne e uomini greci, alternati alle immagini di monumenti e del paesaggio agreste, rimandano non soltanto alle situazioni vissute dallo scrittore nel suo peregrinare tra le città greche quanto al percorso interiore da lui intrapreso per la conoscenza di un popolo e di un luogo per troppo tempo solo immaginato (fig. 2).



Fig. 2) Da G. Comisso, *Approdo in Grecia*, 1954, pp. 30-31.

Una relazione tra testo e immagine che rimanda a quella approntata da Elio Vittorini per l'edizione illustrata del suo *Conversazione in Sicilia*, la cui pubblicazione nel dicembre 1953 portò al noto contenzioso con Luigi Crocenzi, a cui non fu riconosciuta la paternità autoriale delle sue immagini. Comparendo solo come collaboratore fotografico di Vittorini, Crocenzi fu per di più ignorato anche in termini contrattuali dall'editore Bompiani che, dal canto suo, non prestò alcuna attenzione alla questione relativa ai diritti spettanti al fotografo per la riproduzione delle immagini<sup>5</sup>. Quanto invece ad *Approdo in Grecia*, benché in esso Giovanni Comisso compaia – anche per necessità commerciali- in copertina e sul frontespizio come unico autore del volume, la paternità delle fotografie è comunque ben chiarita sia in apertura al libro che nell'indice delle illustrazioni<sup>6</sup>.

La vicenda giuridica tra Vittorini e Crocenzi è cosa ormai nota, come del resto la stessa storia editoriale di *Conversazione in Sicilia*, il cui impianto foto-testuale è stato oggetto di accurati studi -

<sup>5</sup> DIACONUS, *Tra scrittore ed editore il fotografo non gode*, cit., pp. 56-57. Rimando a p. per un ulteriore accenno alla controversia tra i due.

<sup>6</sup> L'indice delle illustrazioni presenta, accanto al numero della tavola fotografica, il titolo dell'immagine, una indicazione del luogo dello scatto e, tra parentesi, l'autore della fotografia.

specie in ambito letterario- da più di un decennio<sup>7</sup>. Vale dunque qui la pena di sottolineare solo come l'intento di Vittorini di ricreare, tramite le immagini, “una specie di film immobile” che, scorrendo accanto al testo, riproponesse “secondo un suo filo di film” certe tematiche del libro<sup>8</sup>, non era infondo tanto distante dalla ricerca avviata da Crocenzi, che dal canto suo parlava di “contrappunto” visivo<sup>9</sup>. Un termine con cui il fotografo faceva riferimento a un approccio al messaggio verbale libero da costrizioni meramente illustrative, in vista di una personale rielaborazione in termini fotografici del testo letterario. A dividerli dunque era la discrepanza tra chi, come Vittorini, rivendicava pretese autoriali sull'utilizzazione delle immagini fotografiche considerando il lavoro di montaggio e messa in sequenza delle immagini come operazioni pienamente d'autore, e chi, come il fotografo, avrebbe difeso, fino al ricorrere alle vie legali, l'autonomia interpretativa insita nel momento della ripresa.

Significativo che di “contrappunto” parli anche l'editore De Donato nel risvolto di copertina di *Approdo in Grecia*, la cui struttura verbo-visuale richiama da vicino le logiche narrative sottese all'elaborazione di *Conversazione in Sicilia*, di poco precedente (fig. 3-4).

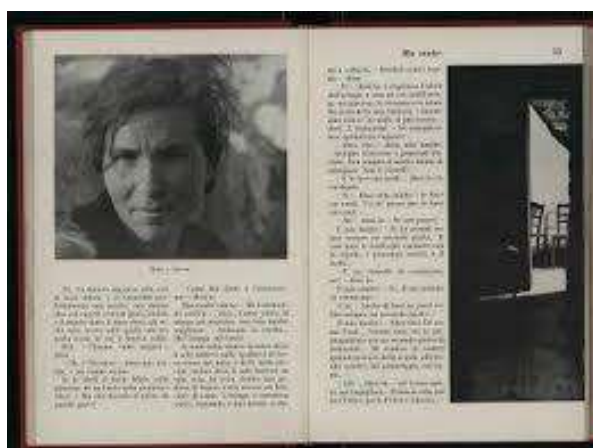


Fig. 3) Da E. Vittorini-L. Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, 1953, pp. 54-55.

<sup>7</sup> A proposito di *Conversazione in Sicilia* e della contaminazione dei linguaggi in Elio Vittorini cfr. almeno J. BAETENS- B. VAN DES BOSSCHE, *Back home, back to image? The editorial history of Conversazione in Sicilia as a case of tense relations between literature and photography*, in “Italian studies”, vol. 79, n. 1, febbraio 2015, pp. 117-130; R. PATERLINI, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, in “Arabeschi”, n. 4, luglio-dicembre 2014, pp. 125-140; B. VAN DES BOSSCHE- J. BAETENS, *Conversazioni istoriate. Intorno all'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia (1953)*, in “Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica”, 2013, pp. 95-103; M. MARRAS, *La fotografia in Americana*, cit., pp. 63-90; E. AJELLO, *Elio Vittorini. La scrittura in cerca delle immagini* in ID., *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Edizioni ETS, Pisa, 2009, pp. 163-175; G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Franco Angeli, Milano, 2011; G. UNGARELLI, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, cit., pp. 501-521; M. RIZZARELLI, *Postfazione*, in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica ed. 1953, Bompiani, Milano, 2007, pp. V-XIX; M. RIZZARELLI (a cura di), *Elio Vittorini: conversazione illustrata* (catalogo della mostra, Siracusa-Catania 2006-2007), Bonanno, Acireale, 2007; P. ORVIETO, *Vittorini e l'accostamento fotografico*, in A. DOLFI (a cura di), *Letteratura e fotografia*, II vol., Bolzoni, Roma, 2007, pp. 61-82; H. BROHM, *Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di Conversazione in Sicilia del 1953*, in “Rivista di letteratura italiana”, XXV, 2, 2007, pp. 87-104; G. FALASCHI, *Vittorini e la fotografia*, in “AFT. Rivista di storia e fotografia”, III, n. 5, 1987, pp. 30-40.

<sup>8</sup> E. VITTORINI, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, cit., p. 200. Specifica ancora Vittorini che il modo di operare non sarebbe stato tanto diverso da quello usato in cinematografia quando, di un certo libro, il regista intende riproporre solamente certi elementi.

<sup>9</sup> Sul termine rimando a quanto già scritto a pp. 49-50 di questa tesi.

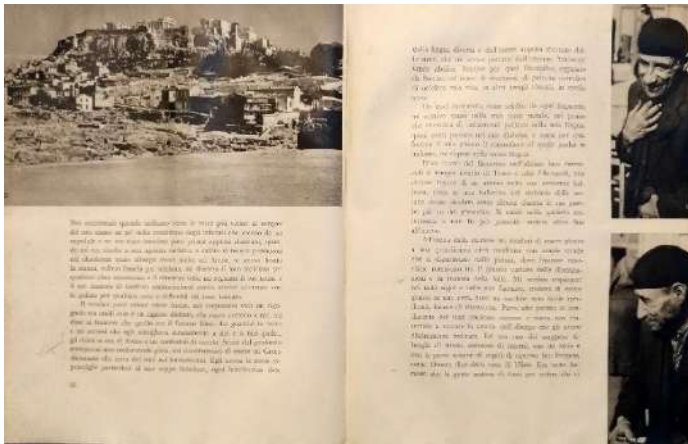


Fig. 4) Da G. Comisso, *Approdo in Grecia*, 1954, pp. 22-23.

La stessa impaginazione, con le fotografie di diversa dimensione inserite nella doppia pagina - a gruppi di due, tre immagini o a pagina intera-, rimanda abbastanza fedelmente al modello del romanzo vittoriniano, che sembra dunque aver influito nell'immediato ben più di quanto possano dirci oggi la fredda accoglienza critica ricevuta al momento della sua comparsa, nel dicembre 1953, nelle librerie italiane.

N. 5



**Autore:** Mario De Biasi (1923-2013)

**Titolo:** Idea di Milano

**Anno:** 1955

**Editore:** Arnoldo Mondadori

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Officine grafiche veronesi della Arnoldo Mondadori

**Tiratura:** 2986 copie

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Filippo Sacchi

**Formato:** 22x17

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 246

**Numero fotografie:** 64 b/n

**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** 30€ circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 85; C. COLOMBO, *L'occhio di Milano 48 fotografi 1945-1977* (catalogo della mostra, Milano 1977), Editrice Magma, Milano, 1977, s. n. p.

*Nel 1953 [sic] esce da Mondadori il fotolibro di De Biasi «Idea di Milano» con testi di Filippo Sacchi. È la prima pubblicazione dedicata alla città [sic] che tenta di uscire dallo schema oleografico stile «Ente Turismo». La raccolta è importante anche perché De Biasi vi utilizza professionalmente le immagini scattate anni prima come fotoamatore<sup>1</sup>.*

Citato da Luigi Crocenzi come uno dei fotolibri “particolarmente notevoli e degni di studio preciso” per lo sviluppo della produzione fotoeditoriale italiana<sup>2</sup>, *Idea di Milano* esce nel 1955, aperto da un lunghissimo saggio storico-critico di Filippo Sacchi che per “Epoca”, settimanale mondadoriano, redigeva al tempo la rubrica cinematografica. Un saggio dalla lunghezza complessiva di più di cento pagine, totalmente svincolato dalle 64 fotografie in bianco e nero di Mario De Biasi che si susseguono nella seconda parte del volume. Un testo redatto da Sacchi già nel 1952, nella convinzione che la realizzazione di un volume sulla città di Milano sarebbe stato “di smercio sicuro e specie in questi anni di invasamento turistico”<sup>3</sup>.

Anche Mario De Biasi, al momento della realizzazione del libro, faceva parte dello staff di “Epoca”, assunto come fotoreporter nel 1953, anno in cui giunse a conclusione quel passaggio al professionismo che farà di lui “un classico del giornalismo fotografico italiano”<sup>4</sup>. E se il passaggio al professionismo era certo sentito come momento fondamentale per il definitivo riconoscimento dell'importanza sociale e artistica del lavoro del fotografo, la critica del tempo non mancava comunque di sottolineare come il mestiere di fotografo avrebbe certo tolto alcune libertà fondamentali all'autore, costretto a sottostare agli obblighi editoriali della stampa periodica, vincolata ai binari della cronaca. Così, la pubblicazione - nel marzo del 1955- di *Idea di Milano* con fotografie sulla città scattate dal fotografo negli anni precedenti<sup>5</sup> giungeva a colmare la lacuna lasciata nel mondo fotoamatoriale italiano da una delle figure più importanti della storia fotografica del paese, il cui

---

<sup>1</sup> C. COLOMBO, *L'occhio di Milano*, cit., s. n. p.

<sup>2</sup> Dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi. Con *Idea di Milano* Crocenzi indica ancora *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini e l'edizione illustrata con sue fotografie di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini.

<sup>3</sup> Lettera di F. Sacchi a A. Mondadori, 18/7/1952, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Arnoldo Mondadori, fasc. Filippo Sacchi.

<sup>4</sup> G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 62.

<sup>5</sup> Anche *La donnina di Milano*, pubblicato nel 1967 dall'editore milanese Bassoli, raccoglie immagini scattate da De Biasi nei quindici anni precedenti quando, presso la collinetta artificiale del Monte Stella, luogo periferico milanese sorto nel dopoguerra dall'accumulo dei detriti di una Milano semidistrutta dai bombardamenti, fotografò per anni una scultura in pietra calcarea abbandonata tra i depositi di macerie. De Biasi ne fece una icona laica e periferica, alternativa alla più celebre Madonnina, emblema di una realtà esistente al di fuori dei confini urbani più tradizionalmente conosciuti.

lavoro fu, fin dagli esordi della sua carriera da fotoamatore, prontamente segnalato nelle maggiori riviste specializzate di fotografia.

Nel 1956 le fotografie milanesi di De Biasi furono esposte presso la Biblioteca civica di Palazzo Sormani a Milano: in quell'occasione fu Guido Bezzola a parlare dell'evento sulle pagine di "Fotografia", segnalando le immagini di De Biasi per la loro capacità di mettere a tacere "i leoncini del turismo e del celebre locale" al fine di rivendicare "lo spirito del luogo" e la bellezza di Milano, che è quella- continuava Bezzola- degli "squalidi ed inamabili paesaggi della nostra civiltà industriale"<sup>6</sup>. Per il critico Mario De Biasi era dunque riuscito nell'intento di guardare Milano nella sua "struttura stessa di grande città moderna", rappresentandola nella sua veste quotidiana, "senza indulgere troppo allo squallore delle periferie né al potente slancio delle nuove moli dei quartieri in sviluppo"<sup>7</sup>. D'altra parte, come sottolineato da Antonello Frongia, gli anni del *boom* vedranno la cultura fotografica nazionale "bloccata tra la celebrazione del progresso e la denuncia delle sue contraddizioni in una doppia estetizzazione della città monumentale e delle periferie"<sup>8</sup> che finirà col mitigare le posizioni critiche nei confronti del modello economico determinatosi dalla ripresa italiana del secondo dopoguerra. I simboli della crescita industriale sono infatti per De Biasi elementi necessari alla narrazione di una realtà urbana comunque osservata con occhio simpatetico, di una affettuosità partecipe e rassicurante, non di meno attenta a quei motivi compositivi e formali rivelatori della cultura fotoamatoriale di provenienza (fig. 1). In *Idea di Milano* trionfa dunque l'immagine di una società alle porte del miracolo economico, con strade affollate che recano in superficie i segni dell'imminente modernizzazione (fig. 2), mentre ai suoi limiti la città si espande e si innalza (fig. 3).



Fig. 1) Da M. De Biasi, *Idea di Milano*, 1955, pp. 132-133.

<sup>6</sup> G. BEZZOLA, *Personale di Mario De Biasi*, in "Fotografia", IX, n. 5, maggio 1956, p. 26.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> A. FRONGIA, *Fotografia, urbanistica e (re)-invenzione del paesaggio "ordinario"*, cit., p. 540.





Fig. 2) Da M. De Biasi, *Idea di Milano*, 1955, pp. 186-187.

Le 64 fotografie in bianco e nero si susseguono senza soluzione di continuità, in una alternanza serrata tra didascalia sul foglio di sinistra e immagine fotografica su quello di destra che rende costante e regolare il ritmo grafico del volume, mentre l'*Indice delle tavole* finale rivela i luoghi degli scatti. Le immagini sono generalmente stampate a piena pagina, più rare quelle a pagina doppia; le didascalie descrivono l'immagine, narrando alle volte il momento precedente o successivo rispetto al fotogramma presentato per dare enfasi al piglio cinematografico della sequenza.



Fig. 3) Da M. De Biasi, *Idea di Milano*, 1955, pp. 168-169.

Dalle carte dell'archivio storico Mondadori emerge come il libro fu un clamoroso insuccesso commerciale. In una lettera a Arnoldo Mondadori del 16 luglio 1956 Filippo Sacchi lamenta infatti la mancanza di copie nelle librerie venete, criticando il lavoro degli uffici commerciali della

Mondadori<sup>9</sup> che, per tutta risposta, allegarono a Sacchi la cedola con cui vennero informate tutte le librerie, comprese quelle venete, dell'uscita del libro. Evidentemente – scrive la direzione commerciale allo scrittore- i librai “non hanno ritenuto opportuno di provvedersi copie<sup>10</sup>”. Lo stesso Arnoldo Mondadori ribatté a Sacchi, scrivendo dell'impegno profuso dalla casa editrice per pubblicare e promuovere il volume: lo scarso risultato ottenuto, d'altra parte, andava a nuocere non soltanto agli autori del libro, quanto alle finanze della stessa casa editrice<sup>11</sup>.

Un documento del febbraio 1958 conferma infatti che, a quella data, la giacenza di *Idea di Milano* nei depositi dell'editore contava 2111 copie sulle 2986 tirate nel marzo 1955<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Lettera di F. Sacchi a A. Mondadori, 16/7/1956, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Arnoldo Mondadori, fasc. Filippo Sacchi.

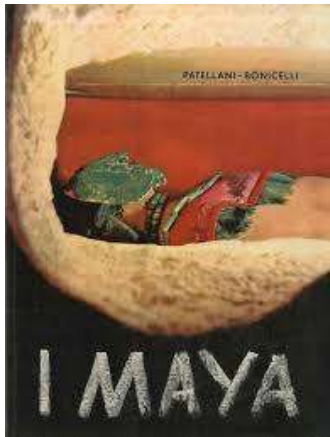
<sup>10</sup> Lettera della direzione commerciale a F. Sacchi, 19/7/1956, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Arnoldo Mondadori, fasc. Filippo Sacchi.

<sup>11</sup> Lettera di A. Mondadori a F. Sacchi, 20/7/1956, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Arnoldo Mondadori, fasc. Filippo Sacchi.

<sup>12</sup> Documento dattiloscritto, 26/2/1958, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Filippo Sacchi.



N. 6



**Autore:** Federico Patellani (1911- 1977)

**Titolo:** I Maya

**Anno:** 1957

**Editore:** Aldo Martello Editore

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Stampato in Italia

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Vittorio Bonicelli

**Formato:** 29x22

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 157

**Numero fotografie:** 114 b/n e 21 a colori

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** Tra 15 e 100 €

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 87.

Nel 1957 Aldo Martello, le cui edizioni si attestavano già da qualche tempo anche su tematiche storico-etnografiche<sup>1</sup>, diede alle stampe il primo fotolibro realizzato da un fotoreporter italiano d'eccezione, Federico Patellani, cui la stessa casa editrice avrebbe ancora offerto un importante tributo qualche anno più tardi, quando nel 1965 pubblicherà come *Quaderno 1 della Biblioteca di Sesto San Giovanni* il volume *Federico Patellani: 25 anni di fotografie per i giornali*<sup>2</sup>.

L'attività fotogiornalistica aveva d'altra parte abituato Federico Patellani alla trasposizione fotomeccanica sulla pagina a stampa dei suoi racconti fotografici, mentre una sempre maggiore presa di coscienza delle potenzialità linguistiche e semantiche della fotografia caratterizzava certo ambito editoriale del tempo. Ciò contribuiva all'utilizzo dell'immagine fotografica non soltanto in funzione della più riduttiva narrazione di un avvenimento cronachistico quanto in vista dell'articolazione di discorsi sempre più complessi, come quelli relativi alla vita di una comunità o di un popolo.

Che un fotoreportage potesse, nella sua estensione, giungere a una vastità discorsiva tale da richiedere lo spazio di un intero volume lo avevano già dimostrato alcuni fotolibri circolanti alla metà degli anni Cinquanta in Italia come *Da una Cina all'altra* e *Mosca* del celebre fotoreporter francese Henri Cartier-Bresson, apparsi a Parigi nel 1955 presso l'editore Robert Delpire e pubblicati quello stesso anno in edizione italiana da Artimport. Effettivamente la struttura complessiva del volume di Federico Patellani richiama da vicino quella dei volumi bressoniani quanto a disposizione dei testi e a numero e varietà di formato delle fotografie, benché l'editore Martello prediliga la stampa di immagini tagliate al vivo alla più composta impaginazione scelta per i volumi francesi.

Come Cartier-Bresson, anche Federico Patellani è l'autore delle didascalie poste accanto alle immagini, laddove l'introduzione storica è affidata, ne *I Maya*, a Vittorio Bonicelli, critico e sceneggiatore cinematografico.

Il libro è il resoconto di un viaggio intrapreso nel 1956 con lo sceneggiatore Aldo Bruzzi, all'occasione suo collaboratore in vista della realizzazione del documentario *America pagana* che vide i due impegnati in qualità di registi. Una spedizione dunque intrapresa per ragioni cinematografiche che diede occasione a Patellani di impressionare una gran quantità di pellicole fotografiche, da cui trasse materiale per la stesura di alcuni fotoservizi apparsi l'anno successivo, nel 1957, a puntate su "Epoca" oltre che per la realizzazione del fotolibro in oggetto.

D'altra parte, sulle profonde affinità del lavoro fotogiornalistico con quello cinematografico si era espresso anni prima lo stesso Patellani, in quella dichiarazione di poetica che fu *Il giornalista nuova formula* apparsa all'interno dell'Annuario Domus del 1943. Se infatti, affermava nel 1943

---

<sup>1</sup> Tra i titoli, per esemplificare, si segnalano qui *Gli Incas* di Bertrand Flornoy, pubblicato solo l'anno precedente, o i successivi *I sumeri agli esordi della civiltà* di Samuel Noah Kramer del 1958 e *Comincio a Babele: la scoperta dei popoli* del 1962 di Herbert Wendt.

<sup>2</sup> F. PATELLANI, *25 anni di fotografie per i giornali*, Martello Editore, Milano, 1965.

Patellani, fu lo stesso cinema documentario e d'attualità a determinare il nuovo corso dell'illustrazione fotografica nella stampa periodica, la fotografia moderna, e in particolar modo quella fotogiornalistica, avrebbe dovuto trarre la sua ispirazione dal cinema. Così scriveva:

*La fotografia in movimento richiede la scelta di un momento narrativo quale solo il cinematografo ci ha abituati a vedere, con l'offrirci la possibilità tecnica di selezionare e analizzare i valori successivi di ogni atteggiamento e di ogni movimento dell'uomo, della macchina che egli ha creato e di tutto ciò che vive attorno a lui<sup>3</sup>.*



Fig. 1) Da F. Patellani, *I Maya*, 1957, pp. 98-99.

Il succedersi delle immagini ricostruisce l'itinerario attraversato dalla troupe cinematografica che da Città del Messico, attraverso lo Yucatan, penisola dell'antica civiltà Maya, termina in Guatemala, al confine con El Salvador. I capitoli scandiscono le tappe del viaggio, in un discorso fotografico attento a rilevare gli aspetti e gli usi più peculiari della comunità Maya: nel reportage di Patellani non vi è posto per i panorami, che rientrano nel discorso fotografico solo a patto che l'ambiente abbia un significato in relazione al modo di vivere dell'uomo, centro focale della sequenza fotografica. Così alla serie di immagini dedicate alla danza tipica del "El volador", alle fotografie scattate ai mangiatori di scimmie sul lago di Lacanjà (fig. 1) si alternano foto in cui chiara risulta l'ingerenza della cultura pubblicitaria americana sulla comunità indigena (fig. 2), la cui stessa religiosità, formalmente aderente al cattolicesimo dei conquistatori, ha trovato un pacifico compromesso con la ritualistica pagana antica (fig. 3).

---

<sup>3</sup> Cit. in K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Federico Patellani: professione fotoreporter*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2015, p. 131. Sul rapporto tra fotografia e cinema in Federico Patellani cfr. K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Federico Patellani: fotografie e cinema 1943-1960*, Quaderni di AFT, Prato, 2005.

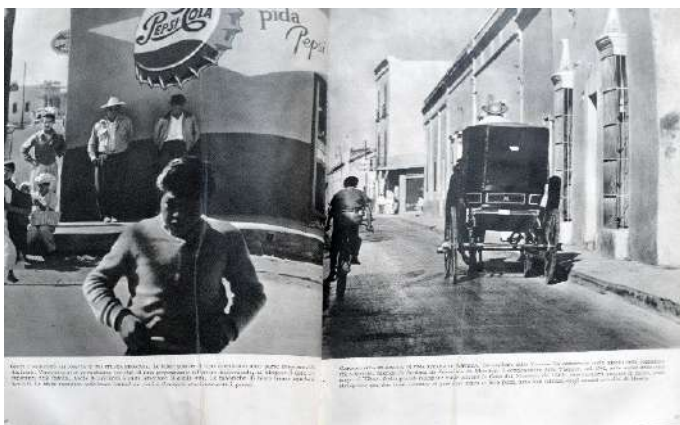


Fig. 2) Da F. Patellani, *I Maya*, 1957, pp. 32-33.

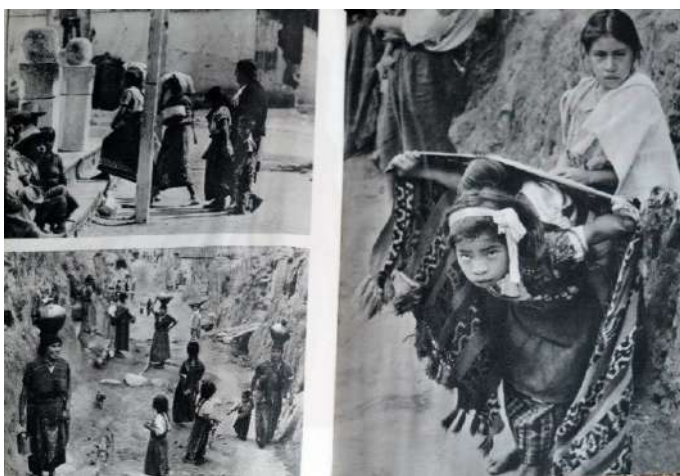


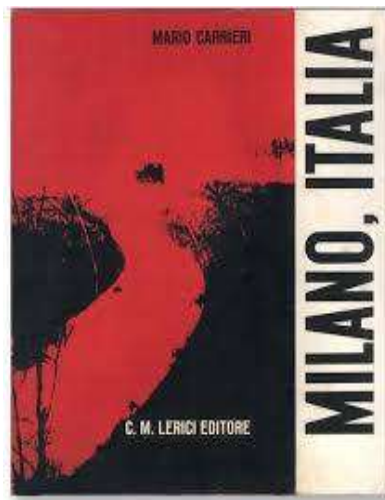
Fig. 2) Da F. Patellani, *I Maya*, 1957, pp. 116-117.

*I Maya* è un fotolibro passato abbastanza inosservato nei canali della critica fotografica del tempo che al volume, almeno per quanto riguarda le più importanti riviste specializzate, non ha riservato alcuna menzione: d'altra parte, al 1957, la considerazione riservata al fotolibro era limitata a isolate voci, in una generale situazione fotoeditoriale che, in Italia, era poco più che agli albori. A fare menzione del fotolibro sarà invece nel 1965 Antonio Arcari dalle pagine di "Foto Magazin" in occasione dell'uscita del volume *Federico Patellani: 25 anni di fotografia giornalistica* di cui si è già accennato. Ne apprezzò con convinzione l'intensità umana, sottolineando come le immagini di Patellani

*nascono dall'interno delle cose con una perfetta adesione e comprensione di esse e possono darci perciò, come in questo caso, quel senso di così umana e misurata pietà e commozione, laddove molti altri fotografi ci avrebbero saputo offrire soltanto delle immagini di esclusivo rilevamento folkloristico*<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A. ARCARI, *Federico Patellani 25 anni di fotografia giornalistica* in "Foto Magazin", X, n. 11, novembre 1965, p. 33.

N. 7



**Autore:** Mario Carrieri (1932)

**Titolo:** Milano, Italia

**Anno:** 1959

**Editore:** C. M. Lerici

**Città:** Milano

**Collana:** Forma-vita

**Stampa:** Stabilimento d'Arti Grafiche Amilcare Pizzi S. p. a, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Direzione: Giulio Confalonieri e Ilio Negri; schema di impaginazione: Giuseppe Trevisani; montaggio: Mario Carrieri

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 29x25

**Copertina:** Cartonata rigida con sovracoperta

**Numero di pagine:** 166

**Numero fotografie:** 163 b/n

**Prezzo:** 5000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 800-1200 €

**Recensioni:** I. ZANNIER, *Novità in libreria: «Milano, Italia» di Mario Carrieri. Una coraggiosa pubblicazione dell'Editore Lerici*, in "Fotografia", XII, n. 8, agosto 1959, pp. 37-38.

**Bibliografia:** M. PARR- G. BADGER, *The photobook: a history*, vol. 1, cit., p. 214; G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 87; C. COLOMBO, *L'occhio di Milano*, cit., s. n. p.

*Quando nel 1955 cominciai a lavorare su questo mio libro "Milano, Italia" c'erano già bellissime foto su Milano e su quanto v'accadeva o v'era accaduto. A me non interessava molto di quanto "v'accadeva": io cercavo altro. Per me Milano rappresentava solo il teatro, la scena nei quali svolgere una mia ricerca. Mi guidava l'occhio (come mi guida tutt'ora) una mia certa inclinazione a cercare di ogni immagine un suo senso o una sua luce "tragici"<sup>1</sup>.*

Così Mario Carrieri scrive a quasi vent'anni di distanza sul libro che la casa editrice Lerici pubblicava nel 1959 come terzo volume della collana "Forma- vita" curata da Giulio Confalonieri. Della serie fanno parte inoltre *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna* di Gillo Dorfles, pubblicato nel 1958; *Arte e industria: fondamenti del disegno industriale* di Herbert Read -con un saggio introduttivo di Dorfles- del 1962; oltre a un altro fotolibro pubblicato in lingua inglese e in lingua italiana sulla città di Genova, ovvero *Impressions of a city* o *Immagini di una città* del fotografo svizzero Kurt Blum, edito nel 1958 con testo di Luciano Rebuffo<sup>2</sup>.

La casa editrice Lerici, fondata nel 1927, si era convertita all'editoria letteraria solo dal 1956: definitivamente chiusa nel 1967, la sua dedizione alla fotoeditoria fu invece limitata a pochi volumi, tra cui quelli sopra menzionati, peraltro tra loro molto differenti per struttura generale, dimensione e scelta grafica, quantunque entrambi i testi abbiano beneficiato delle impaginazioni di Giulio Confalonieri e Ilio Negri, due tra i designer più importanti nel panorama grafico italiano.

*Immagini di una città* di Kurt Blum presenta infatti una struttura bipartita, in cui al testo iniziale segue, nella seconda parte del volume, la sequenza fotografica, sobriamente impaginata con immagini tagliate al vivo entro grosse fasce di bordature bianche su cui poter leggere il titolo della fotografia, comunque realizzata seguendo i modelli del reportage bressoniano allora in voga (Fig. 1).

---

<sup>1</sup> Cit. in C. COLOMBO (a cura di), *L'occhio di Milano*, cit., s. n. p.

<sup>2</sup> I. ZANNIER, *Bibliografia*. Recensione a *Immagini di una città Fotografie di Kurt Blum testo di Luciano Rebuffo*, in "Fotografia", XIII, n. 2 febbraio 1960, p. 27. Contrariamente a quanto affermato da Zannier, il volume di Kurt Blum precede quello di Mario Carrieri, uscendo come secondo volume della collana "Forma-vita".

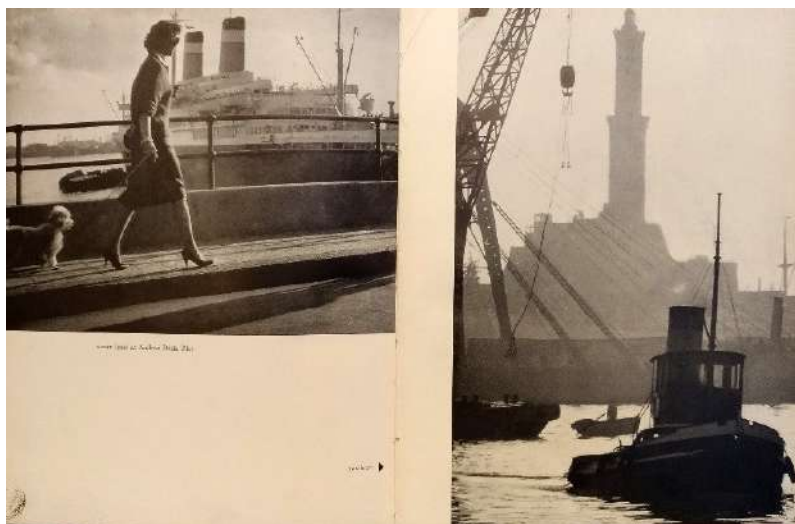


Fig. 1) Da K. Blum, *Immagini di una città*, 1959, s. n. p.

Un'impostazione che viene completamente sovvertita in *Milano, Italia*, in cui è quasi completamente assente la parte testuale, limitata solamente all'indicazione toponomastica dei luoghi fotografati in elenchi posti all'inizio di ciascuna sequenza. L'intero libro è infatti suddiviso in capitoli, chiamati "scene" con un vocabolario più prettamente cinematografico: d'altra parte Mario Carrieri univa allora alla professione di fotoreporter presso "Epoca" di Alberto Mondadori quella di operatore cinematografico, distinguendosi in quegli anni specialmente nella realizzazione di cortometraggi pubblicitari, per i quali aveva vinto già diversi premi<sup>3</sup>.

Se nella struttura generale e nell'impaginazione il volume di Mario Carrieri era certamente più sperimentale di quello pubblicato solo un anno prima nella medesima collana con fotografie di Kurt Blum, erano ancora le singole fotografie a marcare una certa distanza dal modello perseguito dal fotografo svizzero. Rifuggendo dalla perfezione tecnica, le immagini di Carrieri facevano della sgranatura, della mancata messa a fuoco e delle scorrette esposizioni una cifra stilistica a sé stante, secondo quanto, pochi anni prima, aveva fatto William Klein nel suo *Life is good & good for you in New York*, edito in Italia nel 1956 da Feltrinelli (fig. 2-3).

<sup>3</sup> I. ZANNIER, *Novità in libreria: «Milano, Italia» di Mario Carrieri*, cit., p. 38.





Fig. 2) Da M. Carrieri, *Milano, Italia*, 1959, tav. 78-79.



Fig. 3) Da W. Klein, *Life is good & good for you in New York*, 1956, pp. 30-31.

Anche la New York di William Klein era infatti presentata per capitoli fotografici, senza l'interposizione di alcun testo scritto nel passaggio da una sequenza all'altra, con immagini di svariate dimensioni composte in un dinamico *layout* sulle doppie pagine del libro. Ma ciò che dovette colpire maggiormente Mario Carrieri del libro di Klein fu l'assoluta sospensione di giudizio con cui il fotografo americano osservò la sua città, colta nei momenti più corsivi e insignificanti. Per questo, Carrieri, a circa vent'anni dal progetto di *Milano, Italia*, tornava ad affermare le ragioni di un fotolibro in cui niente "accade", riscoprendo in ciò la tragicità di ciascuna immagine, la cui resa espressionista si inscriveva all'interno di un gusto che, diffusosi in Italia e altrove attraverso la circolazione del fotolibro di Klein, si poneva certo come reazione alla retorica del "momento decisivo" di ascendenza bressoniana.

Benché immancabile sia la presenza di alcune immagini di un vocabolario figurativo certamente caro al gusto neorealista, in *Milano, Italia* non sembra esserci alcun messaggio di urgenza politica e sociale: nessun giudizio è sotteso alle fotografie della folla addensata sotto un cielo nevoso



alla *Mensa comunale di Porta Genova* come a quella degli spettatori dei balletti ai *Night club* milanesi (fig. 4).



Fig. 4) Da M. Carrieri, *Milano, Italia*, 1959, tav. 107-108.

Come sottolinea Antonella Russo, l'apparente mancanza di riferimenti sociali dovette, al momento dell'uscita di *Milano, Italia*, cogliere alla sprovvista la critica italiana, che accolse timidamente la ricerca di Carrieri<sup>4</sup>. Giuseppe Turrone, ad esempio, nel 1960, scriveva che quello di Carrieri era un fotolibro mancato "proprio in quel piano delle idee [...] che l'autore aveva annunciato. [...] Troppo pochi riferimenti di società, di uomini, di ambienti, di cose, di geografie, di topografie"<sup>5</sup>.

Per Zannier *Milano, Italia* falliva invece innanzitutto come fotolibro popolare, vero *leitmotiv* del periodo per coloro che al tempo dibattevano di editoria fotografica, rappresentando peraltro "l'antitesi di ciò che il grosso pubblico nostrano è abituato a contemplare nelle stucchevoli raccolte di fotografie turistiche"<sup>6</sup>. Inoltre, per Zannier, la Milano rappresentata da Carrieri era infondo solo una interpretazione arbitraria che troppo aveva ceduto alle lusinghe della New York di William Klein, finendo col fare dell'espressione linguistica dell'americano un mero pretesto figurativo e formale<sup>7</sup>.

Non poteva comunque non essere riconosciuto il coraggio e la spregiudicatezza di Carrieri, che portò a termine un progetto di diversi anni selezionando, sui 3500 fotogrammi scattati nel corso del tempo, duecento immagini per la pubblicazione finale: "Un impegno non comune" in cui era certo

<sup>4</sup> A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 162.

<sup>5</sup> G. TURRONI, *Limiti del libro d'immagini*, cit., pp. 17-18.

<sup>6</sup> I. ZANNIER, *Novità in libreria: «Milano, Italia» di Mario Carrieri*, cit., p. 38.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

ravvisabile “una personalità, discutibile quanto si vuole ma certamente forte, valida sotto parecchi punti di vista<sup>8</sup>”, scriveva Turrone a tal proposito.

Nonostante la ricezione poco entusiasta da parte della critica fotografica del tempo, Uliano Lucas, a distanza di anni, terrà a puntualizzare la portata di *Milano, Italia* per i fotografi della sua generazione, sottolineando come quello di Mario Carrieri fu un fotolibro importante, un punto di riferimento per la cultura fotografica a lui coeva<sup>9</sup>. Carrieri vedrà comunque, negli anni successivi, pubblicare le sue immagini per lo più da editori esteri: i volumi che realizzerà su Parigi, Roma, Venezia, Firenze, New York saranno infatti tutti editi tra Londra e Parigi, specialmente dalla casa editrice Albin Michel, nei primissimi anni Settanta.

*Milano, Italia* è anche uno dei pochi fotolibri italiani inseriti da Parr e Badger nel primo volume di *The photobook. A history*<sup>10</sup> in cui, in maniera discutibile, il volume è presentato come “*one of the most important works of the neorealist tendency of the 1950s*<sup>11</sup>”.

---

<sup>8</sup> G. TURRONI, *Limiti del libro d'immagini*, cit., p. 17.

<sup>9</sup> U. LUCAS, *Miti realtà utopia. Fotografi e fotoreporter fra innovazione e tradizione*, in A. CARLOTTI (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Abitare Segesta Editrice, Milano, 2000, p. 134, nota 12.

<sup>10</sup> M. PARR- G. BADGER, *The photobook: a history*, vol. 1, cit., p. 214.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

N. 8



**Autore:** Mimmo Castellano (1932-2015)

**Titolo:** Moods

**Anno:** 1959

**Editore:** Leonardo Da Vinci

**Città:** Bari

**Collana:** -

**Stampa:** Tipografia Cressati Zinco di Albrizio, Bari

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Mimmo Castellano

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 28x24

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 112

**Numero fotografie:** 82 b/n

**Prezzo:** 4000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 80-100 €

**Recensioni:** I. ZANNIER, *Novità in libreria. La divertente grafia di Mimmo Castellano in un nuovo fotolibro italiano "Moods"*, in "Fotografia", XIII, n.3, marzo 1960, pp. 26-27.

**Bibliografia:** I. ZANNIER, *Dibattito 15. Mimmo Castellano*, in “Foto Magazin”, X, n. 4, aprile 1965, p. 51; S. n., *La struttura delle cose. Castellano*, in “Popular Photography Ed. Italiana”, n. 125, gennaio 1968, pp. 38-40; G. CHITI (a cura di), *Mimmo Castellano fotografico*, Quaderni di AFT, Prato, 2007; A. ALTOMARE- G. CILIBERTO- R. PICERNO, *Il racconto fotografico. Mimmo Castellano* in EADEM, *Progetto e narrazione: tre racconti sul graphic design*, 2012, in [https://issuu.com/giuliaciliberto/docs/progetto\\_e\\_narrazione](https://issuu.com/giuliaciliberto/docs/progetto_e_narrazione), pp. 7-36.

*Nel novembre del cinquantanove, chi in Italia si interessava di fotografia, rimase sorpreso all'apparire di un volume come «Moods», realizzato da Castellano per la «Leonardo Da Vinci» di Bari. Chi è questo Castellano, ci si chiese, che azzarda una esperienza così spregiudicata, oltre ogni ortodosso, o piuttosto consueto, uso dell'immagine fotografica?<sup>1</sup>.*

Così Italo Zannier, ragionando nel 1965 intorno a “il «caso» Castellano” dalla rubrica “Dibattito” pubblicata su “Foto Magazin”, ricorda la reazione di chi, come lui attento all’evoluzione della editoria fotografica del paese, si trovò tra le mani l’ultima pubblicazione della casa editrice pugliese. Dell’interesse che la Leonardo Da Vinci, trasformata da Diego De Donato nel 1947 da tipografia paterna in casa editrice, aveva riservato sin dagli esordi all’illustrazione fotografica ne erano indubbia testimonianza alcune delle edizioni apparse all’interno della collana “All’insegna dell’orizzonte”- su tutte *Segreto Tibet* di Fosco Maraini, edita nel 1950- oltre alla collana “Immagini del mondo”, nata col proposito di pubblicare “album fotografici” (**cat. n. 4**)<sup>2</sup>.

Con *Moods* la casa editrice barese si impegnava in una operazione ancora più audace: riservando centralità esclusiva alla fotografia, cui era finalmente affidato il compito di una narrazione completamente autonoma, essa si avviava alla realizzazione di uno dei primi fotolibri autoriali pubblicati in Italia, in una sfida ancor più pionieristica per un “editore inesistente” del sud Italia, come ebbe a definirsi lo stesso De Donato molti anni dopo<sup>3</sup>.

D’altra parte, lo stesso Mimmo Castellano alla fine degli anni Cinquanta era una figura ancora del tutto sconosciuta nell’ambito della cultura fotografica italiana. Consulente grafico dal 1954 presso l’editore Laterza, fu inoltre collaboratore di Diego De Donato come responsabile della progettazione

---

<sup>1</sup> I. ZANNIER, *Dibattito 15 Mimmo Castellano*, cit., p. 51.

<sup>2</sup> Sulla costituzione della Leonardo Da Vinci in casa editrice cfr. L. DI BARI, *I meridiani: la casa editrice De Donato* cit., p. 7 e pp. 15-22.

<sup>3</sup> Da un’intervista del 2007 a Diego De Donato, in L. DI BARI, *I meridiani: la casa editrice De Donato*, cit., p. 17.

grafica di collane e copertine per la Leonardo Da Vinci, almeno fino alla chiusura della casa editrice nel 1983<sup>4</sup>.

Se Zannier nel 1965 poteva affermare di come Mimmo Castellano fosse finalmente riuscito a equilibrare le componenti della sua doppia formazione di grafico e di fotografo<sup>5</sup>, ancora nel 1960 si accusava la sua ricerca fotografica di eccessivo grafismo (fig. 1). Un compiacimento formale, quello presente in *Moods*, di cui Zannier individuava i precedenti nelle sperimentazioni fotografiche di Grignani e di Vincenzo Ragazzini<sup>6</sup>, ma che probabilmente risentiva ancora della pittura informale e materica di artisti italiani come Alberto Burri (fig. 2).

Le riserve nei confronti del fotolibro continuarono del resto anche negli anni successivi, tanto che *Moods* fu considerato come un vero e proprio esperimento, utile soprattutto a Castellano come passaggio fondamentale in vista di un più corretto uso dell'immagine fotografica quale quello che l'autore avrebbe mostrato nei libri fotografici successivi<sup>7</sup>.

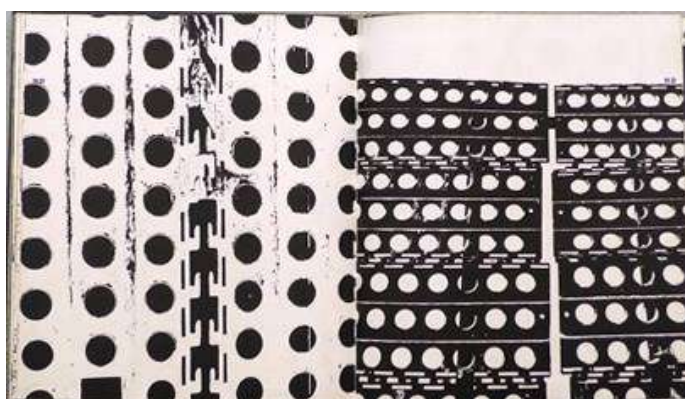


Fig. 1) Da M. Castellano, *Moods*, 1960, pp. 92-93.



Fig. 2) Da M. Castellano, *Moods*, 1960, pp. 68-69.

<sup>4</sup> Dall'intervista di Michele Galluzzo a Mimmo Castellano datata 8 maggio 2010, ora in <https://medium.com/libreria-francavillese/intervista-a-mimmo-castellano-1e869de51e30>.

<sup>5</sup> I. ZANNIER, *Dibattito 15 Mimmo Castellano*, cit., p. 47.

<sup>6</sup> I. ZANNIER, *Novità in libreria. La divertente grafia di Mimmo Castellano* cit., p. 26.

<sup>7</sup> I. ZANNIER, *Dibattito 15 Mimmo Castellano*, cit., p. 51.

Nonostante tutto *Moods* dava comunque compiuta prova delle possibilità «narrative» della fotografia e in un paese come l'Italia dove «l'editoria fotografica ha difficile vita, accolta con scarso interesse da un pubblico di lettori ancora quasi completamente da educare al linguaggio della visione, alla dialettica delle immagini, suggestivamente ellittiche e allusive», *Moods* non poteva comunque che essere vissuto come un evento positivo «che è insieme speranza di un maggior accreditamento di questo genere<sup>8</sup>».

*Moods* nasce da un «voluminoso pacco di fotografie di pescherecci, muri sbrecciati, porte corrose» che Castellano portava con sé da anni, «rifacendo e correggendo inquadrature», nell'intento di trovare un filo rosso che potesse tenerle insieme all'interno di un volume appositamente stampato in rotocalco<sup>9</sup>. *Il filo conduttore* è infatti il titolo del suo intervento introduttivo, cui Mimmo Castellano affida la chiave di lettura di tutta l'opera fotografica, anticipato da una citazione di Novalis che si legge come un invito a osservare la realtà attraverso il filtro della propria esperienza.

La realtà presentata da Castellano riaffiora infatti dai ricordi della sua infanzia, come del resto il titolo del volume -*Moods*- è a sua volta legato a un ricordo personale, con riferimento alla celebre *In the mood* di Glenn Miller, canzone diffusasi all'indomani del crollo del nazi-fascismo in Italia, ascoltata al tempo come inno, carico di speranza, alla ricostruzione del paese<sup>10</sup>.

Della vita nella sua città natale, Gioia del Colle, in Puglia, rimangono impressi a Castellano dettagli visivi circoscritti e allusivi. Così, dei braccianti che vivevano nei vicoli del suo paese e che all'alba partivano per i campi «sugli alti carri dalle enormi ruote, e su vecchie cigolanti biciclette» rimane l'immagine circolare della ruota, impressa in numerosissime fotografie. Non il viso corrugato del bracciante, quale quello cui avrebbe dato risalto la coeva «estetica della miseria», ma un'unica forma essenziale reiterata in differenti composizioni a ribadire un vocabolario di base che tornerà anche in tutti suoi lavori successivi, benché depurato di quell'eccessivo grafismo che gli ha procurato da un lato l'attenzione della critica fotografica più avveduta, dall'altro le sue remore (fig. 3). Gli scheletri delle imbarcazioni rimandano al ventre materno che racchiude e protegge (fig. 4) mentre la stessa dialettica di bianco e nero contrastato, lungi dall'essere solamente un eccesso di compiaciuto formalismo<sup>11</sup>, fa riferimento alla luce della sua città natale, in cui le mura bianchissime dei palazzi facevano da contraltare alle buie strade dei vicoli e alle piazze di catrame nero<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> I. ZANNIER, *Novità in libreria. La divertente grafia di Mimmo Castellano* cit., p. 26.

<sup>9</sup> M. CASTELLANO, *Moods*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1960, p. 11. A tal proposito si legga l'osservazione di Zannier che vedeva nella «pagina stampata» «l'ultima funzionale risultante» delle astrazioni formali di Castellano (cfr. I. ZANNIER, *Novità in libreria. La divertente grafia di Mimmo Castellano*, cit., p. 26).

<sup>10</sup> A. ALTOMARE- G. CILIBERTO- R. PICERNO, *Il racconto fotografico. Mimmo Castellano* cit., p. 10.

<sup>11</sup> Nel 2007, in occasione della mostra pratese *Mimmo Castellano fotografico*, l'autore parlò della «scoperta, quasi casuale, della pellicola ortocromatica Kodalith, che gli permetteva di saltare i passaggi e arrivare subito al netto spietato contrasto del bianco/nero» (L. VINCA MASINI, *Mimmo Castellano fotografico* in G. CHITI (a cura di), *Mimmo Castellano fotografico*, cit., pp. 2-3).

<sup>12</sup> M. CASTELLANO, *Moods*, cit., p. 13.

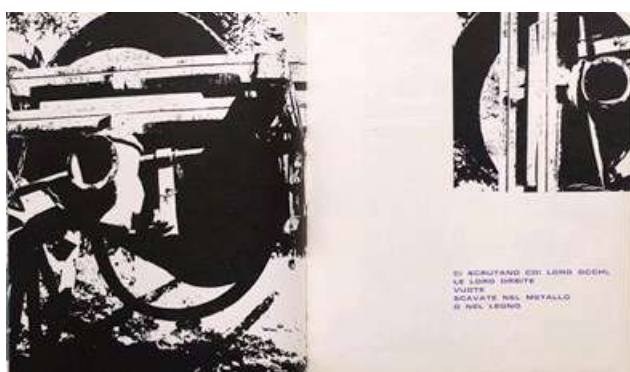


Fig. 3) Da M. Castellano, *Moods*, 1960, pp. 20-21.

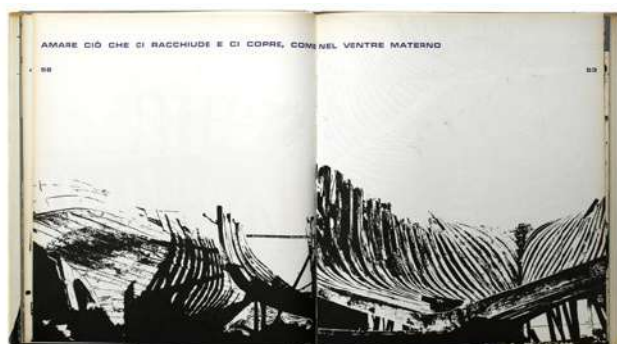


Fig. 4) Da M. Castellano, *Moods*, 1960, pp. 48-49

Fu Giuseppe Turrone infine a riconoscere a Castellano la capacità di dare fotografie “stupendamente composte”, mettendo in relazione il suo lavoro, svolto tra gli estremi della grafica e della fotografia di lezione classica, con quello di Giuseppe Cavalli, il cui sud bianco e accecato dal sole non pretendeva di essere reportage ma ricerca architettonica e formale<sup>13</sup>. E se Zannier, nella recensione a *Moods* più volte citata, chiudeva il suo testo auspicando che Castellano, in breve tempo, rinunciassse “al ricatto di una grafia eccessivamente geometrica<sup>14</sup>”, le qualità del fotografo pugliese non mancarono di rivelarsi a distanza di qualche mese quando, sempre per la Leonardo Da Vinci di Bari, all’interno della collana “Piccolo orizzonte”, comparve un piccolo libretto 19x13 dal titolo *La valle dei trulli*.

Il volume, stampato nel dicembre 1959 presso la Zincografia fiorentina, presentava, oltre a un testo introduttivo di Leonardo Sinisgalli<sup>15</sup>, due appendici, una di Giuseppe Cocchiara -*Il trullo tra magia e religione*- l’altra di Enzo Minchilli -*I trulli di Puglia*-, entrambe a carattere storico-documentario. Le immagini di Castellano interessano il corpo del volume, in cui si susseguono fotografie di elementi architettonici insistenti su motivi geometrici e sui giochi lineari delle pietre

<sup>13</sup> G. TURRONI, *Mostre milanesi*, in “Ferrania”, XV, n. 7, luglio 1961, p. 24.

<sup>14</sup> I. ZANNIER, *Novità in libreria. La divertente grafia di Mimmo Castellano*, cit., p. 26.

<sup>15</sup> Sul rapporto tra Leonardo Sinisgalli e Mimmo Castellano cfr. F. VITELLI, *Un entomologo a caccia di ombre. Sinisgalli e Mimmo Castellano* in S. MARTELLI- F. VITELLI (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Edisud, Salerno- Forum Italicum Publishing Stony Book, New York, 2012, 217-236.



(fig. 5) a testimoniare il permanere di un interesse prettamente grafico e formale. La figura umana è quasi del tutto assente benché chiari sono i segni della sua presenza nell'ambiente circostante: i ritratti fotografici appesi alla parete vivono così della stessa aura sacrale riservata alle icone sacre (fig. 6).

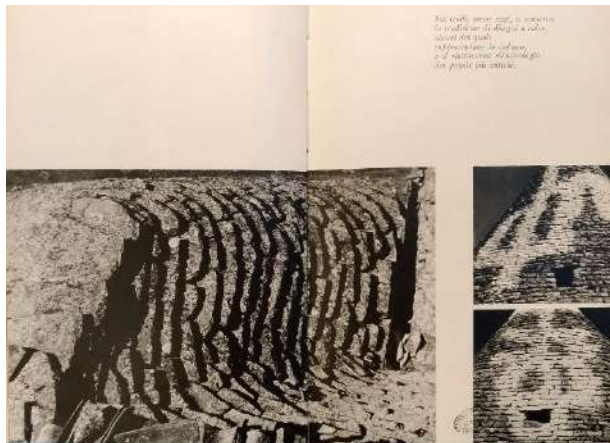


Fig. 5) Da M. Castellano, *La valle dei trulli*, 1960, tav. 7-9.



Fig. 6) Da M. Castellano, *La valle dei trulli*, 1960, tav. 18.

E se in *La valle dei trulli* tornano ancora i muri scrostati, così come le porte in legno e gli elementi circolari propri della grammatica di Castellano, essi sono comunque resi più leggibili dall'abbandono di quelle sofisticazioni grafiche mal digerite dalla critica. Zannier, nella sua recensione al volume pubblicata su "Fotografia" nel mese di agosto 1960, non può infatti che riscontrare il passo avanti fatto da Castellano in direzione di una maggiore leggibilità dell'immagine fotografica<sup>16</sup>. Ma la maturazione definitiva del suo linguaggio fotografico sarà infine ravvisabile chiaramente nei progetti successivi, editi dalla seconda metà degli anni Sessanta, e i fotolibri *Paese lucano* (cat. n. 16) e *Noi vivi* (cat. n. 23) sono testimonianza di questo percorso.

<sup>16</sup> I. ZANNIER, *Bibliografia*. Recensione a «*La valle dei trulli*» di M. Castellano, in "Fotografia", XIII, n. 8, agosto 1960, p. 46.





**Autore:** Janos Reismann (1905-1976)

**Titolo:** Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia

**Anno:** 1960

**Editore:** Einaudi

**Città:** Stoccarda- Italia

**Collana:** Fuori collana. Archeologia, architettura, urbanistica, pittura, fotografia<sup>1</sup>

**Stampa:** Chr. Belser, Stoccarda

**Tiratura:** 2000 copie

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** Stuttgart, Chr. Belser Verlag, 1959

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Carlo Levi

**Formato:** 28,5x23

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 190

**Numero fotografie:** 108 b/n e 12 a colori

**Prezzo:** 7000 lire

**Valore commerciale attuale:** 150 € circa

---

<sup>1</sup> Vedi *Indice bibliografico degli autori* e *Indice cronistorico delle collane* in G. EINAUDI EDITORE, *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, Einaudi, Torino, 2003, p. 464 e p. 987.

**Recensioni:** S. n., *Nuovi libri*. Recensione a *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia* di J. Reismann-C. Levi, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 43, gennaio 1961, p. 71; A. ARCARI, *Un ritratto dell'Italia*, in "Foto Magazin", VI, n. 5, maggio 1961, pp. 39-40.

**Bibliografia:** G. FOFI, *Un volto che ci somiglia*, in F. VITELLI, *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 1998, pp. 103-108; C. LEVI, *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, E/O edizioni, Roma, 2000; G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 89.

*Quell'editore tedesco mi chiede la prefazione sull'Italia a un libro di fotografie (paga bene, credo, 4 o 5 mila marchi, ciascuno dei quali credo valga 150 lire). Oggi l'Istituto De Agostini mi chiede una prefazione di 20 cartelle sull'Italia per una sua Enciclopedia di Geografia Universale. Dovremo perciò, il mese prossimo, occuparci dell'Italia<sup>2</sup>.*

Così Carlo Levi, nel settembre del 1958, scrive alla sua Linuccia, annunciando il suo impegno per la stesura della prefazione al fotolibro di Janos Reismann dedicato all'Italia, pubblicato l'anno successivo a Stoccarda dall'editore Chr. Belser Verlag e nel 1960, in edizione italiana, da Giulio Einaudi che portava così a termine, a distanza di cinque anni, il secondo fotolibro dopo *Un paese* di Zavattini e Strand.

Le lievi modifiche apportate all'edizione italiana possono essere lette oggi quali spie di una scelta editoriale volta a dare maggiore risalto al nome di Carlo Levi su quello del fotografo ungherese. Tutto ciò a partire dal titolo, che nell'edizione tedesca recita *Italien*, laddove il volume Einaudi è intitolato *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, citando puntualmente dal testo che lo scrittore torinese ha voluto in apertura al volume. Nell'edizione tedesca è invece solo il sottotitolo - *Alles ist gewesen, alles ist Gegenwart* (trad. it: "Tutto è stato, tutto è presente") – a far riferimento all'interpretazione che dell'Italia offre Carlo Levi nelle sue pagine di prefazione, sottotitolo peraltro non riportato sulla pagina di copertina (fig. 1 e 2).

Quanto ai nomi degli autori, con ogni evidenza il volume Einaudi dà centralità quasi esclusiva a Carlo Levi, il cui nome compare in posizione centrale e a carattere maiuscolo sulla parte bassa della sovracoperta, mentre più in basso a sinistra si legge "Fotografie di Janos Reismann", scritto a carattere corsivo e in dimensione minore<sup>3</sup>. Differente invece la scelta dell'edizione tedesca, in cui entrambi i

---

<sup>2</sup> Cit. in G. FOFI, *Un volto che ci somiglia*, cit., p. 103.

<sup>3</sup> Nella costa della copertina telata compare invece solo il nome di Carlo Levi.

nomi rivestono graficamente la medesima importanza, riportati con lo stesso carattere corsivo su una medesima riga, dove il nome del fotografo è comunque anteposto a quello dello scrittore.



Fig. 1) Copertina di *Italien* di J. Reismann, C. Levi



Fig. 2) Copertina di *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia* di J. Reismann, C. Levi

Significativa infine è la differente scelta della fotografia di sovracoperta, che nel volume tedesco è riservata all'immagine di una strada veneziana ripresa frontalmente, laddove la casa editrice Einaudi optò per la fotografia, inserita anche nel volume, della *Bambina di Positano*, più affine all'idea di una Italia contadina, umile e genuina, quale quella proposta nel testo di Levi.

Nell'edizione einaudiana dunque la visione sociale di Levi pretende di essere la principale chiave interpretativa dell'intero volume sebbene, a eccezione di alcune fotografie del mezzogiorno italiano, la penisola descritta da Reismann nel suo complesso non è pienamente sovrapponibile a quella dello scrittore torinese. Ad ogni modo, nelle due edizioni, sia il testo presentato nelle prime venticinque pagine del volume che il corpus fotografico immediatamente successivo seguono la stessa suddivisione in capitoli: tutte le fotografie sono prive di didascalie mentre i titoli alle immagini -con le indicazioni del luogo dello scatto e, in alcuni casi, del soggetto fotografato- sono invece presentati in un elenco a parte, posto alla fine del libro.

Che la prosa di Levi tenda inevitabilmente a farsi discorso autonomo è d'altra parte confermato da un foglio manoscritto presente nell'Archivio Einaudi che tratta della genesi del testo. In esso si sottolinea come, scrivendo, l'autore sia andato ben al di là di quanto gli era stato richiesto, componendo infine un vero e proprio "libro di poesia, un poema all'Italia, in dodici parti o strofe<sup>4</sup>". Il solo testo è difatti stato riproposto successivamente nel volume *Un volto che ci somiglia. L'Italia*

<sup>4</sup> Foglio manoscritto, senza data, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 113, fascicolo 1701/2, foglio 524.

come era pubblicato nel 2000 dalle E/O Edizioni<sup>5</sup>, senza alcun riferimento alle fotografie da cui esso sarebbe scaturito. Ma nonostante l'autonomia assunta dall'apparato testuale del fotolibro, resta comunque il fatto che *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia* nasce come volume del fotografo ungherese, in cui la parte testuale è stata realizzata a partire dalle immagini fotografiche e non viceversa.

Della lettura di Carlo Levi posta in prefazione, interamente volta a promuovere “il senso dell'unità dell'uomo” in una Italia popolare che resiste contro l'alienazione e l'atomizzazione dell'individuo indotta dalla imperante modernizzazione della società<sup>6</sup>, non c'è infatti che una debole traccia nella sequenza fotografica di Reismann che, stando a Fofi, “con qualche immagine di miseria in meno” avrebbe anche potuto ben rappresentare la parte iconografica di “un bel volume del Touring italiano<sup>7</sup>”. All'umile Italia di cui parla Levi, quella contadina e legata alla terra, si alternano infatti le fotografie di Reismann, che restituiscono invece l'immagine di una Italia che non sfugge completamente all'estetica della cartolina illustrata (fig. 3). Nel tentativo “di comprendere e interpretare quello che l'occhio fotografico aveva visto<sup>8</sup>”, Levi non rifuggì dunque dal leggere le immagini da una prospettiva “umanista” cui non sempre può essere ricondotta la fotografia del tedesco.



Fig. 3) Da J. Reismann, *Un volto che ci somiglia*, 1960, pp. 2-3.

<sup>5</sup> C. LEVI, *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, cit., pp. 19-64. Lo stesso testo di Goffredo Fofi, pubblicato per la prima volta nel 1998 all'interno del volume *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo* a cura di Franco Vitelli e riproposto due anni dopo come introduzione a *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era* della E/O edizioni, si presenta come una analisi critica del solo testo di Levi. Vi è qui solo una dovuta menzione alle fotografie di Reismann, il quale comunque- scrive Fofi- “non appare come ‘un grande’ ma come un corretto, accettabile e un tantino ovvio narratore di un paese che ha girato molto, rispetto agli stessi italiani, ma non poi troppo: tanti sono i luoghi che non ha visto e che sarebbe stato significativo riprendere, mentre di alcuni le immagini che ci vengono date sono prevedibili” (G. FOFI, *Un volto che ci somiglia*, cit., p. 104).

<sup>6</sup> C. LEVI, *L'umile Italia*, in J. REISMANN- C. LEVI, *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, Einaudi, Torino, 1960, p. XI.

<sup>7</sup> G. FOFI, *Un volto che ci somiglia*, cit., p. 104.

<sup>8</sup> C. LEVI, *L'umile Italia*, cit., p. XXXI.

Quella italiana è una vita che si svolge all'esterno, nei cortili e nelle strade, riprese in molte occasioni da Reismann da un punto di vista elevato e da una distanza tale da intonarsi con qualche difficoltà alla prosa di Levi, così densa di partecipata commozione per gli aspetti imperituri dell'animo popolare. Solo gli scatti sul Mezzogiorno presentano un qualche avvicinamento al soggetto, bambini o contadini che certo dovevano attirare la curiosità di un fotografo del nord Europa degli anni Cinquanta, le cui fotografie erano per di più destinate all'editoria fotografica tedesca (fig. 4).



Fig. 4) Da J. Reismann, *Un volto che ci somiglia*, 1960, pp. 22-23.

Nonostante la centralità data alla figura di Carlo Levi nell'edizione italiana fosse certo finalizzata alle esigenze commerciali della casa editrice Einaudi, sembra comunque che il volume non abbia suscitato un grande interesse nella comunità intellettuale italiana<sup>9</sup>. Quanto alle riviste fotografiche dell'epoca, a parlare di *Un volto che ci somiglia* fu soltanto Antonio Arcari nelle pagine di "Photo Magazin" del maggio 1961, che dell'itinerario di Reismann volle sottolineare il suo carattere turistico, ma di un turismo distante da quello assimilabile ai *Grand Tour* d'oltralpe del secolo precedente perché teso a "un più immediato contatto con la natura e con gli uomini<sup>10</sup>". Sembra dunque che anche Arcari abbia guardato le fotografie di Reismann con gli occhi di Carlo Levi, quando scrive dell'intuizione fondamentale del fotografo nel presentare l'Italia come il luogo in cui "tutto sia stato fatto dall'uomo sulla misura dell'uomo<sup>11</sup>".

La recensione presenta inoltre ad Arcari l'occasione per stilare un profilo del fotolibro come prodotto editoriale, una chiarificazione resasi necessaria in anni in cui il fenomeno fotolibrario sembrava decollare. Sottolinea dunque Arcari che per libro fotografico

<sup>9</sup> G. FOFI, *Un volto che ci somiglia*, cit., p. 103.

<sup>10</sup> A. ARCARI, *Un ritratto dell'Italia*, cit., p. 40.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

*non intendiamo naturalmente quello in cui la fotografia, se pur in modo ampio e con dei pregi suoi propri, entra genericamente come illustrazione di un testo - letterario o artistico o scientifico- ma un libro che tragga il suo valore precipuo dalle immagini fotografiche, che si propongono non a sostegno di un discorso, bensì come discorso esse stesse, al quale la didascalia o l'introduzione o il commento può portare arricchimento e chiarificazione, ma che nella sostanza è già completo in sé attraverso le immagini<sup>12</sup>.*

E *Un volto che ci somiglia* viene dunque recensito a pieno titolo come fotolibro rispondente ai criteri minimi appena delineati.

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 39.



N. 10



**Autore:** Lori Sammartino (1924-1971)

**Titolo:** *Amore a Roma*

**Anno:** 1960

**Editore:** Editore Minerva

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Stampato in Italia

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Ercole Patti

**Formato:** 28,5x22

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 82

**Numero fotografie:** 67 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 90 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -



**Autore:** Lori Sammartino (1924-1971)

**Titolo:** *La domenica degli italiani*

**Anno:** 1961

**Editore:** Editore Minerva

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Stampato in Italia

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Pino Stampini (veste tipografica)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** Isbn, Milano, 2009

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Ennio Flaiano

**Formato:** 28,5x22

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 137

**Numero fotografie:** 120 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 120 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 90.

In uno stretto giro di mesi, tra il 1960 e il 1961, le Edizioni Minerva pubblicarono due fotolibri, quasi identici per formato, entrambi opera di una stessa autrice, Lori Sammartino, fotografa romana



di cui si è persa la memoria dopo la precoce scomparsa<sup>1</sup>. Per la prima volta, nell'ancora stentato panorama fotoeditoriale italiano, furono le immagini di una donna fotografa a trovare compiuta sistemazione all'interno di un fotolibro, che inizia sempre più a delinearsi come strumento di affermazione culturale e professionale per il fotografo.

Le tematiche presentate da Lori Sammartino nei suoi due volumi fotografici rispondono in qualche modo alle attese di quella parte della cultura italiana che, nel corso degli anni Cinquanta del Novecento, si era impegnata nella promozione di una editoria fotografica tesa a rivitalizzare e attualizzare le istanze di un neorealismo cinematografico ormai al tramonto, alla luce della mutevole e rinnovata condizione sociale del popolo italiano. Nella sola progettazione di "Italia mia", Cesare Zavattini, convintosi di dover trattare - assieme ai dolori e alle miserie della gente d'Italia- anche gli aspetti positivi della nazione e il suo "amor vitae"<sup>2</sup>, inseriva difatti la domenica degli italiani e l'amore in Italia come due tematiche possibili per fotolibri da affidare rispettivamente a Paolo Monelli e Giuseppe De Santis<sup>3</sup>. Ancora Luigi Crocenzi, che con Zavattini stesso elaborerà preziose collaborazioni come quella che li vide coinvolti nel 1957 nella progettazione della mostra *Un giorno degli italiani*, non mancava di raccomandare ai fotografi chiamati a inviare le proprie narrazioni fotografiche di prestare attenzione ai più minuti motivi poetici della quotidianità, che vanno da una partita a bocce o a carte, ai giochi di un bambino, a "la domenica degli italiani, negli stadi, nelle piazze, nelle case, nelle strade, nei cinema. La preparazione di un pranzo, quasi un rituale, nelle famiglie le più diverse. Le storie amorose le più diverse"<sup>4</sup>.

Se dunque per tematiche e contenuti *Amore a Roma* e *La domenica degli italiani* rivelano una profonda affinità di vedute con le idee del decennio precedente, le singole fotografie presentate nei due volumi risentono del tirocinio visivo che Lori Sammartino andava facendo, sin dall'inizio degli anni Cinquanta, sulle pagine della rivista "Il Mondo" di Mario Pannunzio. "Il Mondo" ospitò infatti diverse fotografie dell'autrice proprio negli anni in cui pubblicarvi era "ambizione di ogni fotografo"<sup>5</sup>, un traguardo professionale tale da essere disposti ad accettare la cattiva abitudine della rivista di non accreditare le fotografie -almeno fino al 1958- e di apportare tagli e titolature differenti

---

<sup>1</sup> Per un breve profilo della fotografa si veda G. CHITI - L. COVI, *Parlando con voi. Incontri con fotografe italiane*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2013, pp. 56-61.

<sup>2</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 5/8/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 63.

<sup>3</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 27/5/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 46; Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 4/10/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 72.

<sup>4</sup> Documento dattiloscritto "Un giorno dell'italiano". Idee e spunti narrativi di Cesare Zavattini (tratti dai suoi soggetti "Italia mia") per mostre e pubblicazioni che saranno realizzate dai fotografi italiani del C.C.F., senza data, Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.

<sup>5</sup> G. MASSARI, *Le fotografie e i fotografi del «Mondo»*, in M.A. FUSCO (a cura di), *Il mondo dei fotografi 1951-1966*, Comune di Prato, Prato, 1990, p. 17.

rispetto all'originale fotografico depositato in redazione dal fotografo stesso<sup>6</sup>. Le fotografie pubblicate da "Il Mondo" tra il 1949 e il 1966 costituirono d'altra parte un vero e proprio campionario visivo, omogeneo per temi e modalità di ripresa<sup>7</sup>, comunque importante per la diffusione dell'immagine di una Italia marginale e aneddotica, presentata in tono allusivo e ironico tramite un ricercato accostamento tra singola fotografia e didascalia.

Il tema degli innamorati si dispiega così nelle sue molteplici varianti in *Amore a Roma*, fotolibro introdotto da un breve e biografico testo di Ercole Patti, autore nel 1956 del romanzo *Un amore a Roma* da cui -in quello stesso 1960- Dino Risi trasse il suo omonimo film su sceneggiatura dello stesso Patti e di Ennio Flaiano.

Nessun titolo è dato alle singole immagini del volume, che si susseguono in una campionatura di situazioni amorose che coinvolge giovani e meno giovani, militari, popolarie e prostitute romane, tutti colti nella loro intimità sullo sfondo delle vie e dei monumenti cittadini, accuratamente segnalati nella didascalia che alterna alla voce narrante i pensieri dei personaggi ritratti (fig. 1).

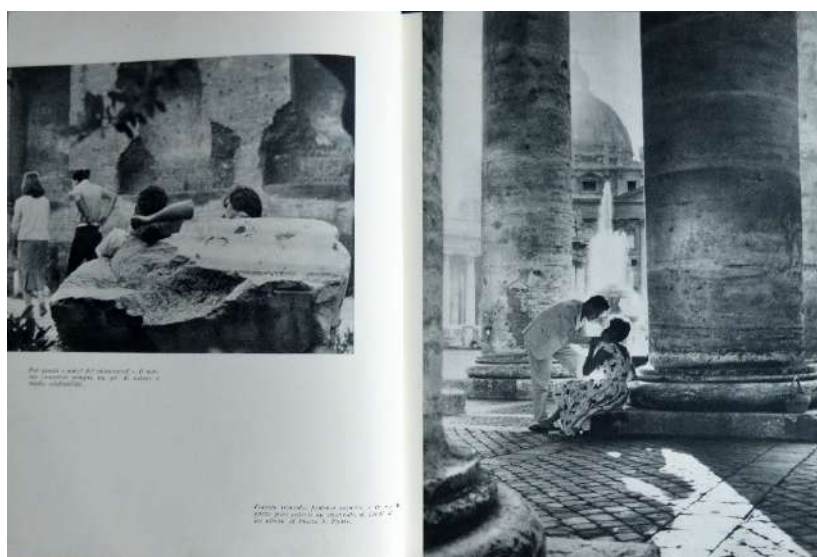


Fig. 1) Da L. Sammartino, *Amore a Roma*, 1960, s. n. p.

La Roma fotografata da Lori Sammartino è priva di qualsiasi carica polemica o aggressiva: un gusto dell'aneddotico che molto deve alla fotografia bressoniana diffusa in Italia<sup>8</sup>, distante da quella che negli stessi anni William Klein sperimentava per le stesse strade di Roma. Giunto nel 1956

<sup>6</sup> Vedi A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana* cit., pp. 61-67.

<sup>7</sup> E. FORCELLA, *Gli anni de «Il Mondo»*, in M.A. FUSCO (a cura di), *Il mondo dei fotografi*, cit., p. 11.

<sup>8</sup> Importante a tal proposito la riflessione di Giovanna Calvenzi e di Roberta Valtorta: "Se nella pratica professionale di Cartier-Bresson e, con lui, dei fotografi della Magnum, si affermò l'esigenza del servizio completo, del lungo racconto che faceva del fotografo una figura di vero e proprio moderno narratore, ciò che il mondo fotoamatoriale colse dell'evidente esempio bressoniano fu forse l'aspetto più formale, aneddotico, poetico" (G. CALVENZI- R. VALTORTA, *«Il mondo» e la fotografia: un'esperienza italiana*, in M.A. FUSCO (a cura di), *Il mondo dei fotografi*, cit., p. 24).

su invito di Federico Fellini che lo volle come assistente alla regia per la preparazione de *La notte di Cabiria*, a Roma Klein ebbe modo di lavorare al libro fotografico *Rome*, uscito poi nel 1959, pochi mesi prima di *Amore a Roma*, in Francia per l'Éditions Du Seuil e, in Italia, per Feltrinelli<sup>9</sup> (fig. 2).



Fig. 2) da W. Klein, *Rome*, 1959, s. n. p.

L'obiettivo di Klein è aggressivo, non nascondendo la sua presenza dinanzi ai ritrattati: l'americano si immerge così in quella realtà romana che Lori Sammartino si era piuttosto limitata a osservare dall'esterno. Sebbene il volume su Roma di Klein non fu accolto con lo stesso entusiasmo che aveva caratterizzato invece, in tutti i paesi, l'uscita del suo fotolibro su New York, riscuotendo piuttosto una generale bocciatura da parte della critica fotografica italiana in qualche modo risentita di una così parziale e "barbara" descrizione della capitale italiana<sup>10</sup>, *Rome* fu certamente un'importante pietra di paragone per alcune delle successive narrazioni fotografiche sulla città.

Lo stesso volume *La domenica degli italiani* sembra risentire dell'esempio di Klein non soltanto in alcune immagini quanto proprio nella stessa impaginazione e nel *layout* del fotolibro.

<sup>9</sup> W. KLEIN, *Rome*, cit. Nel 2009, in occasione della mostra dedicata alle fotografie romane di William Klein curata da Alessandra Mauro presso i Mercati di Traiano, l'editore Contrasto di Roma ha pubblicato una versione aggiornata del fotolibro del 1959, differente per formato e numero di fotografie. L'edizione 2009 comprende infatti due volumi in custodia, l'uno con il testo (per la prima volta tradotto in italiano), l'altro con le immagini fotografiche. Introdotta da un breve appunto di William Klein, queste sono impaginate in una sequenza differente rispetto alla prima edizione del fotolibro, cui è stata aggiunta una intera sezione intitolata *Moda*. Cfr. W. KLEIN, *Roma + Klein*, voll. 2, Contrasto, Roma, 2009. Lo stesso volume è stato edito anche in Francia, a Parigi, dall'editore Chêne, sempre nel 2009.

<sup>10</sup> Francesco Bolzoni, nel recensire il fotolibro su "Ferrania", scrive che gli americani "mostrandoci annoiati a fumare accanto a statue, seduti ai tavoli di legno di sgangherati caffè, in attesa del comiziante o dell'autobus, sembrano volerci sorprendere in gesti poco maestosi per non doverci, infine, rispetto [...]. Roma, città quant'altre mai sfaccettata, non è presente, del tutto, nel libro di Klein. Ne rimangono alcuni luoghi e persone contemplati, si è tentati di dire, con occhi «barbari»" (F. BOLZONI, *I libri*. Recensione a *Rome* di W. Klein, in "Ferrania", XV, n.1, gennaio 1961, p. 14). Non diversamente per Giuseppe Turrone, che recensisce il volume su "Photo Magazin" nel febbraio 1960 "«Rome» è una mezza delusione". Ciò che il critico sembra non perdonare a Klein non è tanto la rappresentazione di una Roma parziale, cosa certamente necessaria nell'interpretazione fotografica di una città. Quanto il fatto che Roma sia stata ritratta in un'atmosfera di decadenza letteraria di maniera non corrispondente alla realtà. Quella di Klein è infatti una Roma "piena di gente marcia, neghittosa e indifferente" vista "con occhio fervido, stralunato, nevrotico di un turista in cerca di piaceri proibiti" che, rinunciando a un discorso che vada in profondità, si è limitato a un ritratto bozzettistico della città (vedi G. TURRONI, *Rome, di William Klein (Parigi 1960)* in "Photo Magazin", V, n. 2, febbraio 1960, pp. 3-6).

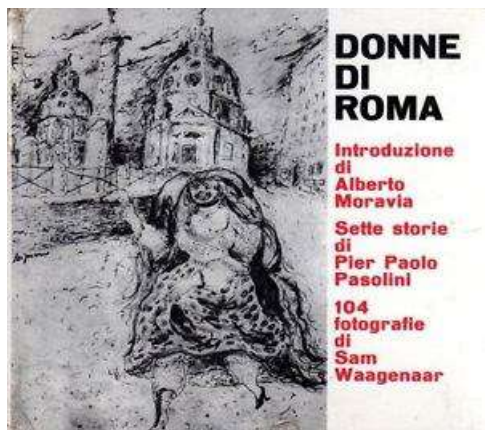
*La domenica degli italiani* uscì presso l'editore Minerva nel 1961, con introduzione di Ennio Flaiano che era anche redattore capo de "Il mondo". La sequenza fotografica è priva di didascalie, laddove invece l'elenco dei titoli delle singole immagini è riportato in un indice separato alla fine del volume. Consuete sono le situazioni ritratte e ricorrenti i personaggi: uomini e donne in attesa alla stazione dei treni, processioni religiose, bande musicali, uomini allo stadio e ritratti a giocare a carte, soldati, bambini, innamorati al parco o alle giostre. E se anche il sovraffollamento di alcune immagini o certi piani ravvicinati possono ricordare le modalità di ripresa di Klein, è, come anticipato, nel *layout* complessivo del volume che il secondo fotolibro di Lori Sammartino mostra il suo aggiornamento sui più recenti libri fotografici editi sul territorio nazionale e non, laddove ancora *Amore a Roma* presenta un'impaginazione più distensiva, in cui a un vero e proprio svolgimento narrativo viene sostituendosi un catalogo di situazioni messe in sequenza secondo un principio topografico.

In *La domenica degli italiani* infatti a un più sicuro impianto narrativo, caratterizzato da sequenze dal ritmo più serrato (fig. 3), si associano soluzioni grafiche singolari in cui ingrandimenti di particolari dialogano con fotografie dal formato variabile, campeggianti su pagine bordate in bianco, nero e rosso.



Fig. 3) Da L. Sammartino, *La domenica degli italiani*, 1961, s. n. p.

Dallo spoglio delle più importanti riviste specializzate di fotografia è emerso la totale mancanza di recensioni ai due volumi di Lori Sammartino: *Amore a Roma* sarà poi completamente dimenticato negli anni successivi, non comparendo nemmeno nella lista di libri fotografici elencati da Giovanna Chiti nell'articolo del 2003 pubblicato su "A.F.T. Rivista di storia e fotografia". *La domenica degli italiani* ha invece ottenuto una ristampa nel 2009 dall'editore IBS, in una versione fedele all'originale del 1961.



**Autore:** Sam Waagenaar (1908- 1997)

**Titolo:** Donne di Roma

**Anno:** 1960

**Editore:** Il saggiatore

**Città:** Milano

**Collana:** Specchio del mondo (n. 8) - Sezione storia (n. 6)

**Stampa:** Grafaprint, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** Utrecht, A.W. Bruna & Zoon, 1959; London, Andre Deutsch, 1960.

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Alberto Moravia; Pier Paolo Pasolini

**Formato:** 21,5x19,5

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 136

**Numero fotografie:** 104 b/n

**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** 100-120 €

**Recensioni:** G. TURRONI, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Donne di Roma* di S. Waagenaar, in "Foto Magazin", VI, n. 7-8, luglio-agosto 1961, pp. 3-6.

**Bibliografia:** -

All'interno della sezione "storia" della collana "Specchio del mondo", che aveva appena ospitato l'edizione italiana de *Gli americani* di Robert Frank<sup>1</sup>, il mondadoriano "Saggiatore" pubblica nel 1960 un volume fotografico dell'olandese Sam Waagenaar, *Donne di Roma*, dal dopoguerra residente nella capitale. Con lui Alberto Mondadori intratteneva da tempo imprecisati contatti per la pubblicazione dell'edizione italiana di una serie di libri fotografici tascabili, definiti nei documenti "Pocket books", già pubblicati dall'editore olandese A.W. Bruna Uitgevers<sup>2</sup>: se anche l'intero progetto editoriale si arenò, *Donne di Roma* fu comunque pubblicato, rinunciando al suo formato tascabile e inserendo l'edizione nella già avviata collana "Specchio del mondo".

Il libro è un campionario femminile della donna capitolina, introdotto da uno scritto di Alberto Moravia e inframezzato da sette brevi racconti di Pier Paolo Pasolini. All'attenzione non secondaria riservata al linguaggio fotografico da Alberto Mondadori, fa comunque da controcanto la costante necessità di affiancare alla fotografia il più rassicurante linguaggio verbale, da cui la scelta di chiamare autori accreditati come Moravia e Pasolini a partecipare all'edizione in oggetto.

Nella sua introduzione, Alberto Moravia stila un ritratto ideale della donna romana perché esso possa essere completato dalla documentazione fotografica successiva, capace di scendere invece nei particolari concreti delle singole figure ritratte<sup>3</sup>. Quanto alle sette storie scritte da Pier Paolo Pasolini, ciascuna ha la funzione di introdurre tematicamente alla tipologia femminile presentata nella sequenza fotografica immediatamente successiva, scandendo a mo' di capitoli l'intera serie dell'olandese, che si dispiega priva di didascalie e senza che ciascuna immagine venga fornita di apposito titolo. Le fotografie, in formato rettangolare alternato a quello quadrato, si susseguono secondo una impaginazione piana e prevedibile, che vede ogni immagine circondata da un margine bianco costante.

Se i testi di Pasolini fanno da prologo e cornice tematica alle fotografie, della vivacità e della finezza psicologica con cui lo scrittore descrive gli stati emotivi dei personaggi non rimane che una pallida traccia nelle fotografie di Sam Waagenaar. I ritratti delle sue signore da salotto (fig. 1), delle popolane e delle comari non riescono infatti compiutamente a rendere la superbia e l'eleganza de "la Signora Livia De S\*" e de "la signora Paola M\*" descritte da Pasolini, le quali, cariche di rame,

---

<sup>1</sup> Oltre alla presenza dei due fotolibri - *Gli americani* di Robert Frank e *Donne di Roma* di Sam Waagenaar - la collana presenta diversi volumi riccamente illustrati. Molti dei titoli di "Specchio sul mondo" vennero pubblicati in coedizione con il francese Robert Delpire, che è anche il responsabile della loro impaginazione insieme a Jacques Monory. D'altra parte, le coedizioni de "Il Saggiatore" erano volute da Alberto Mondadori per mettere "finalmente in moto la troppo pigra e accademica cultura italiana" (cit. in A. MONDADORI, *Ho sognato il vostro tempo: il mestiere dell'editore*, a cura di D. Scaramella, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 56).

<sup>2</sup> Documento dattiloscritto, senza data, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio Il Saggiatore - carteggio 1934-1976, fasc. Sam Waagenaar.

<sup>3</sup> Non diversamente qualche anno prima Elio Vittorini affidava alla fotografia il compito di mostrare "diversi tipi di madri siciliane in corrispondenza della madre-sintesi raffigurata nel testo" a proposito dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* (E. VITTORINI, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, cit., p. 202).



salutano il poeta mentre acquistano tra la folla sacrilega presenti per Fellini<sup>4</sup>, o delle “fruttarole” che “incartocciano carciofoli e cerase con rabbia di facchini [...] potenti come mule, toste come il tufo, malate di cuore e iraconde<sup>5</sup>” (fig. 2).



Fig. 1) Da S. Waagenaar, *Donne di Roma*, 1960, s. n. p.

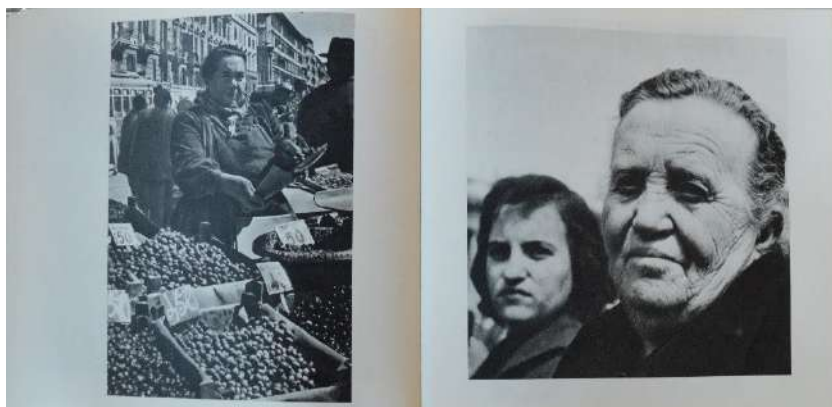


Fig. 2) Da S. Waagenaar, *Donne di Roma*, 1960, s. n. p.

Nonostante infatti quanto scritto da Moravia, le immagini fotografiche non sembrano scendere nella psicologia femminile più di quanto non faccia il ritratto ideale da lui delineato, tanto che Giuseppe Turrone, nel recensire il volume sul numero di “Foto Magazin” dell’estate 1961, sottolinea la banalità delle immagini di Sam Waagenaar, le quali “potrebbero essere tolte da qualsiasi settimanale di tono superficiale e niente affatto ricercato per quel che riguarda la parte fotografica<sup>6</sup>”.

Turrone, che aveva appena mal digerito il decadentismo letterario di maniera ravvisato nel fotolibro romano di un maestro conclamato come William Klein<sup>7</sup>, non può dunque che concludere

<sup>4</sup> P. PAOLO PASOLINI, in S. WAAGENAAR, *Donne di Roma*, cit., p. 60.

<sup>5</sup> Ivi, p.102.

<sup>6</sup> G. TURRONI, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Donne di Roma* di S. Waagenaar, cit., p. 3.

<sup>7</sup> G. TURRONI, *Rome, di William Klein* cit. Vedi anche nota 10, p. 254 di questa tesi.

che “al confronto di questo, il libro di Klein su Roma è un capolavoro”: a colui che si imbatte nel fotolibro edito da Mondadori non resta dunque, per Turrone, che leggere i testi di Moravia e Pasolini<sup>8</sup>. “Fossimo stati in loro, però, foto così banali non le avremmo commentate. Ne è scaduto il livello della pubblicazione (tra l’altro, stampata malissimo e impaginata senza gusto)<sup>9</sup>”, conclude il critico.

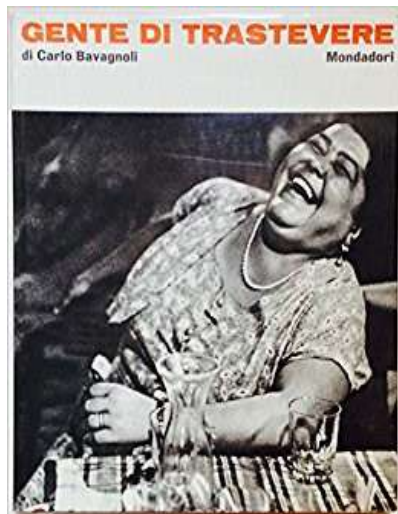
---

<sup>8</sup> G. TURRONE, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Donne di Roma* di S. Waagenaar, cit., p. 6.

<sup>9</sup> *Ibidem*.



N. 12



**Autore:** Carlo Bavagnoli (1932)

**Titolo:** Gente di Trastevere

**Anno:** 1963

**Editore:** Mondadori

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Officine grafiche veronesi della Arnoldo Mondadori

**Tiratura:** 2173 copie

**Curatela grafica:** Romolo Milani

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** Parma, Grafiche STEP, 1996

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Antonio Baldini

**Formato:** 29x26

**Copertina:** Rilegato in tela

**Numero di pagine:** 132

**Numero fotografie:** 113 b/n

**Prezzo:** 5000 lire

**Valore:** Tra 80 e 200 €

**Recensioni:** P. RACANICCHI, *La foto del mese*, in “Popular Photography Ed. italiana”, n. 77, novembre 1963, p. 18.

**Bibliografia:** C. BAVAGNOLI, *L'archivio: fotografie, libri dal 1954 al 1995*, Fondazione cassa di risparmio di Parma - Grafiche STEP, Parma, 2000; G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 90.

Trasferitosi nel 1956 a Roma a seguito dell'ingresso nella redazione romana di "Epoca", settimanale di Alberto Mondadori fondato alla fine del 1950 come "la più efficace risposta italiana a «Life»<sup>1</sup>", è a partire dal 1957 che Carlo Bavagnoli intraprese il lavoro fotografico sul quartiere di Trastevere: un reportage che gli valse l'attenzione della rivista americana "Life", che lo accoglierà definitivamente nel suo staff tra il 1963 e il 1972, anno della chiusura del periodico. L'esposizione di alcune fotografie del reportage trasteverino nella libreria romana "Al ferro di cavallo" di Agnese De Donato<sup>2</sup>, sorella dell'editore barese, fu infatti determinante per la conoscenza tra Philip Kunhardt, redattore capo della rivista americana "Life" -inviato a Roma dal fondatore Henry Luce- e Bavagnoli<sup>3</sup>. La libreria era difatti un luogo di incontro tra artisti, fotografi e letterati, frequentata dallo stesso Pier Paolo Pasolini che in un'intervista di Italo Zannier apparsa su "Fotografia" nel dicembre 1959 confessò la sua predilezione, tra i fotografi italiani suoi contemporanei, per Carlo Bavagnoli<sup>4</sup>, che intanto aveva acquisito una certa notorietà a seguito della pubblicazione sul numero del 20 gennaio 1958 di "Life" di alcune immagini tratte dal suo reportage romano<sup>5</sup> (fig. 1).

La doppia pagina di "Life" del 1958 presentava, in una sequenza di quattro immagini, una donna romana sorpresa dal fotografo a bere vino e, quindi, a irrompere in una grassa risata, come spiegato dalle notazioni didascaliche in prossimità delle immagini: una figura che assunse valore iconico tanto da essere scelta come immagine di copertina del fotolibro edito da Mondadori e messo in circolazione dall'aprile del 1963.

---

<sup>1</sup> A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 67.

<sup>2</sup> A. DE DONATO, *Via Ripetta 67. Al Ferro di cavallo: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Dedalo, Bari, 2005, p. 82.

<sup>3</sup> R. LADOGANA, *Carlo Bavagnoli. Vent'anni di reportage fotografico da Epoca a Life*, in "ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte", Supplemento 2012 al n.1, p. 737, consultabile on-line all'indirizzo <http://ojs.unica.it/index.php/archeoarte/article/view/484>. Secondo altre fonti l'incontro presso la libreria "Al ferro di cavallo" avvenne tra Carlo Bavagnoli e Claire Boothe, ambasciatrice americana a Roma, sposa di Henry Luce (Ivi, p. 738).

<sup>4</sup> I. ZANNIER, *Dieci domande a Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 23.

<sup>5</sup> S. n., *Speaking of pictures. A huge laugh busting loose*, in "Life", vol. 44, n. 3, January 20 1958, pp. 12-13. Del successo delle fotografie di Bavagnoli è ancora testimonianza il documentario, della durata di dieci minuti, che Michele Gandin realizzava nel 1961 utilizzando esclusivamente le immagini trasteverine del fotografo piacentino.



Fig. 1) C. Bavagnoli, da “Life”, vol. 44, n.3, January 20 1958, pp. 12-13.

L’interesse per le fotografie romane mostrato dalla rivista “Life”, ambitissimo traguardo per ogni fotografo italiano e non solo, fu senza dubbio determinante per l’edizione del fotolibro da parte di Mondadori che, con la rivista “Epoca” cui lo stesso Bavagnoli collaborava stabilmente dal 1956, aveva palesemente rivelato di guardare a quanto accadeva negli Stati Uniti nella redazione di Henry Luce. Del resto, se *Gente di Trastevere* fu stampato nell’aprile 1963 dalle Officine grafiche veronesi della Arnoldo Mondadori, sarà ancora “Life” a proporre nel maggio dello stesso anno 14 pagine con 15 fotografie del reportage trasteverino di Carlo Bavagnoli, prontamente recensite da Pepi Merisio nel numero di giugno di “Foto Magazin”. Significativo che nell’articolo Merisio si domanda se “queste foto fanno parte di un lavoro più ampio, più completo sull’argomento”, chiedendosi se Bavagnoli intendesse dare “in seguito una più meditata visione di questa zona di Roma oppure se queste immagini devono ritenersi ormai concluse nell’impaginazione che abbiamo sotto agli occhi<sup>6</sup>”.

L’articolo di Pepi Merisio sulle 14 pagine riservate da “Life” al reportage di Bavagnoli testimonia dunque la prontezza con cui la critica fotografica italiana recepiva le scelte editoriali della rivista americana, laddove invece maggiore resistenza vi era nella consapevolezza dello stato di circolazione dei libri fotografici italiani: al giugno 1963, ovvero a due mesi dall’uscita del fotolibro Mondadori, Merisio si domandava infatti ancora se le immagini di Carlo Bavagnoli avessero prossima destinazione libraria.

*Gente di Trastevere* fu messo in commercio in 2173 copie, segnalato negli archivi della casa editrice come “fuori catalogo dal 1-8-1967”, non specificando se il volume fu solo ritirato dal

<sup>6</sup> P. MERISIO, *I libri che consigliamo. «Trastevere» di Bavagnoli su «Life International»*, in “Foto Magazin”, VIII, n. 6, giugno 1963, p. 14.

commercio o se, a quella data, la sua tiratura era andata esaurita<sup>7</sup>. Introdotto da una prefazione dello scrittore romano Antonio Baldini, il corpus fotografico, con immagini di diverso formato che si estendono anche a piena e a doppia pagina, si dipana senza soluzione di continuità: alle fotografie non è associato alcun titolo quanto piuttosto dei versi del poeta dialettale romano Trilussa che enfatizzano la rappresentazione lirica e popolaresca della borgata romana (fig. 2-3).

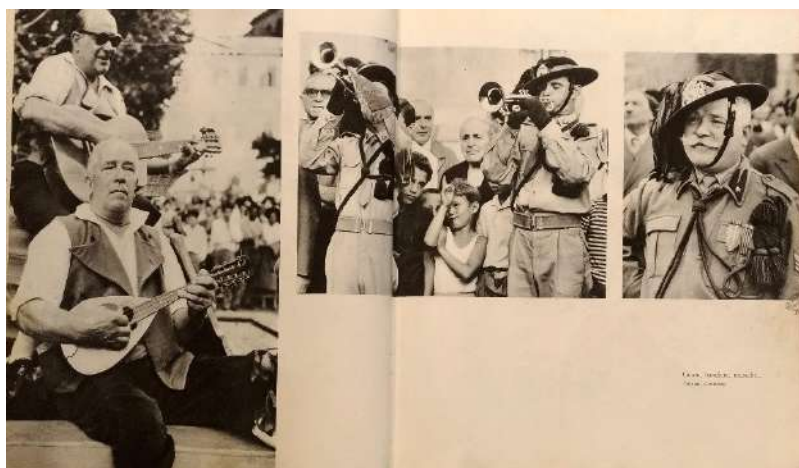


Fig. 2) Da C. Bavagnoli, *Gente di Trastevere*, 1963, s. n. p.

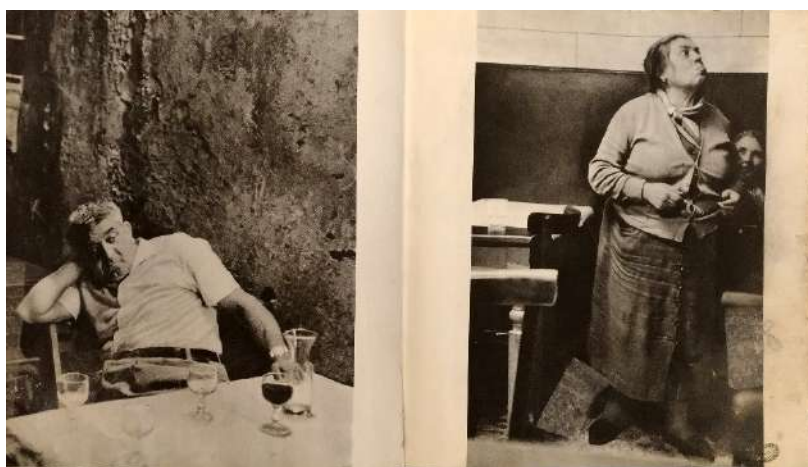


Fig. 3) Da C. Bavagnoli, *Gente di Trastevere*, 1963, s. n. p.

Se *Cara Parma*, libro fotografico di Bavagnoli che Amilcare Pizzi pubblicò nel 1961<sup>8</sup>, aveva ancora lasciato perplesso Giuseppe Turrone che lamentava le eccessive lusinghe della “critica extra-fotografica” rispetto a un lavoro che invece era solo “un bravo e diligente resoconto della cara città emiliana”, condotto in maniera corretta ma senza particolari qualità espressive<sup>9</sup>, diversa fu

<sup>7</sup> Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio AME, Sezione Documenti sonori e audio visivi, Tirature dei libri del Magazzino Editoriale di Verona 1924-1980.

<sup>8</sup> C. BAVAGNOLI, *Cara Parma*, Amilcare Pizzi, Milano, 1961.

<sup>9</sup> G. TURRONI, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Cara Parma* di C. Bavagnoli, in “Foto Magazin”, VII, n. 8, agosto 1962, p. 6.

l'accoglienza riservata dalla critica specializzata per *Gente di Trastevere*. Apprezzato da Piero Racanicchi per cui la bravura di Bavagnoli stava nella sua capacità di riequilibrare “alla luce di una indagine ampia, obbiettiva ed intelligente” la convenzione di un quartiere spesso oggetto di falsi luoghi comuni o di curiosità episodiche<sup>10</sup>, anche Pepi Merisio riscontrò nelle foto di Bavagnoli pubblicate su “Life” nel 1963 una rara propensione a superare il pericolo macchiettistico e di “gratuito folclore” che la scena della Roma popolana avrebbe potuto portare inevitabilmente con sé. Ma Merisio non mancava comunque di sottolineare come il reportage di Bavagnoli “sembra troppo insistere solo sull’elemento umano senza ambientarlo nelle vie, nelle piazze, nelle cantonate di Trastevere”, riscontrando, e non a torto, “un certo scompenso tra la ricerca tipologica, ben riuscita, e l’ambientazione di questi tipi: ci sono cioè i trasteverini, ma non troppo la Roma di Trastevere<sup>11</sup>” (fig. 4).



Fig. 4) Da C. Bavagnoli, *Gente di Trastevere*, 1963, s. n. p.

Il libro è stato rieditato nel 1996 dalle Grafiche STEP di Parma che, pochi anni prima, aveva approntato una riedizione anche di *Cara Parma*<sup>12</sup>. Come accade spesso nelle nuove edizioni di libri fotografici, la sequenza originaria delle fotografie risulta mutata, anche per l’aggiunta di immagini non presenti nel volume del 1963. La stessa impaginazione risponde a criteri differenti, essendo venuti a mancare i versi del poeta Trilissa come lo stesso testo introduttivo di Antonio Baldini. Al suo posto, una lunga intervista che Carlo Bavagnoli aveva fatto nel 1970 a Federico Fellini il quale, conoscendo molto bene il libro del fotografo, aveva chiesto a Bavagnoli di accompagnarlo per alcuni sopralluoghi alla ricerca di ambienti e personaggi destinati al suo nuovo film in preparazione, *Roma*<sup>13</sup>.

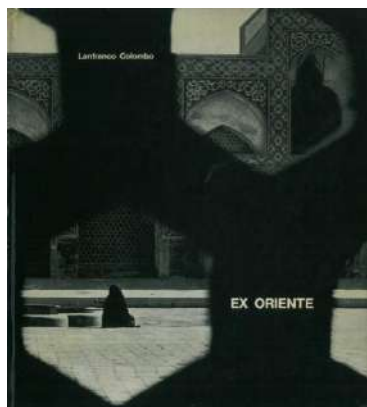
<sup>10</sup> P. RACANICCHI, *La foto del mese*, cit.

<sup>11</sup> P. MERISIO, *I libri che consigliamo. «Trastevere» di Bavagnoli su «Life International»*, cit.

<sup>12</sup> C. BAVAGNOLI, *Cara Parma*, Grafiche STEP, Milano, 1993.

<sup>13</sup> C. BAVAGNOLI, *Gente di Trastevere: 1960*, Grafiche STEP, Milano, 1996, s. n. p.





**Autore:** Lanfranco Colombo (1924 - 2015)

**Titolo:** Ex oriente

**Anno:** 1963

**Editore:** Diaframma

**Città:** Venezia

**Collana:** Immagini dall'oriente

**Stampa:** Fantoni Arte grafica, Venezia

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giancarlo Iliprandi - Luigi Crocenzi (montaggio)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 28x25

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 130

**Numero fotografie:** 154 b/n

**Prezzo:** 5000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra i 30 ai 150 €

**Recensioni:** P. ZANOTTO, *I libri*. Recensione a *Ex oriente* di L. Colombo, in "Fotografia", XVII, n. 2, febbraio 1964, p. 32; G. TURRONI, *Ex oriente di Lanfranco Colombo*, in "Fotografia", XVII, n. 3, marzo 1964, pp. 16-24; G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ex oriente* di L. Colombo, in "Ferrania", XVIII, n. 5 maggio 1964, p. 2; A. ARCARI, *Ex oriente un libro fotografico di Lanfranco Colombo*, in "Foto Magazin", X, n. 1, gennaio 1965, pp. 19-27.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit. p. 90; P. REGORDA, *La Concerned Photography in Italia*, cit., pp. 27-30.

**Altro:** Premio Miami 1963



**Autore:** Lanfranco Colombo (1924- 2015)

**Titolo:** Cinque rune

**Anno:** 1964

**Editore:** Diaframma

**Città:** Milano

**Collana:** Immagini dalla Scandinavia

**Stampa:** Fantoni Arte grafica, Venezia

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giancarlo Iliprandi – Luigi Crocenzi (montaggio)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 27x24

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 132

**Numero fotografie:** 192 b/n

**Prezzo:** 6000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 25 e 350 €

**Recensioni:** G. TURRONI, «Cinque rune» di Lanfranco Colombo, in “Fotografia”, XVIII, n. 3, marzo 1965, pp. 15-16; G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Cinque rune* di L. Colombo, in “Ferrania”, XX, n. 3 marzo 1966, p. 2; A. ARCARI, *Lanfranco Colombo Cinque rune*, in “Foto Magazin”, X, n. 7, luglio 1965, pp. 25-29.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 91; P. REGORDA, *La Concerned Photography in Italia*, cit., pp. 27-30.

**Altro:** Premio Nadar 1964

*Ex oriente e Cinque Rune* escono tra il 1963 e il 1964 come fotolibri delle Edizioni del Diaframma, poi, dal 1968, Il Diaframma casa editrice con sede legale in via degli Imbriani 15 a Milano, presso la Edit Photo, responsabile della pubblicazione della rivista “Popular Photography Ed. Italiana” di cui Lanfranco Colombo fu direttore dal marzo 1966<sup>1</sup>.

I due volumi anticipano così una più vasta attività editoriale che vedrà Il Diaframma promotore, dalla fine degli anni Sessanta, di importanti volumi fotografici in gran parte connessi con l'attività della omonima galleria, la prima in Europa esclusivamente dedicata alla fotografia, inaugurata da Lanfranco Colombo nell'aprile del 1967 nella milanese via Brera 10 con una mostra dedicata a Paolo Monti<sup>2</sup>. Dell'interesse di Colombo nei confronti della sfera editoriale d'altra parte si era avuto una precoce testimonianza negli anni del secondo conflitto mondiale quando, insieme a Giacinto ed Enzo Gambirasio, aveva pubblicato le sue immagini scattate durante un viaggio liceale in Ungheria in *Terzetto in Ungheria*. Editto dalle Edizioni orobiche di Bergamo nel 1943<sup>3</sup>, il volume dimostra altresì una precoce predisposizione di Colombo al reportage di viaggio, come ancora attesteranno i suoi due unici fotolibri, *Ex oriente e Cinque Rune*, dedicati rispettivamente all'area del Vicino Oriente - da Atene a Teheran attraverso Aleppo, Beirut e Baghdad - e all'esplorazione dei paesi nordeuropei - Danimarca, Svezia, Norvegia, Scandinavia e Finlandia.

Costante infatti sarà la sua attenzione ai reportage di viaggio, di cui curerà una apposita rubrica dal marzo 1966 su “Popular Photography. Ed. italiana” in cui appariranno diversi servizi fotografici dell'autore corredati da testi da lui stilati. Una guida per tutti coloro che si apprestavano a fotografare al fine di “fissare il carattere del paese, meglio di ogni altra scena già iconografata su cartoline e guide turistiche”.

---

<sup>1</sup> Sull'edizione italiana di “Popular Photography” e sulle varie vicissitudini che portarono, nel 1972, la rivista a cambiare nome in “Il Diaframma Fotografia Italiana” cfr. L. ERBA, «Una vicenda» nel contemporaneo, cit., pp. 190-196.

<sup>2</sup> Sulla galleria Il Diaframma nei primi anni della sua attività vedi L. ERBA- R. MUTTI (a cura di), *L'occhio di Colombo*, cit., e A. RIA, *La nascita di un'idea: «Il diaframma»*, in *Fotografi italiani. Diario immaginario di Lanfranco Colombo* (catalogo della mostra, Bergamo 1993), Bergamo, Edizioni Bolis, 1993, pp. 172-183.

<sup>3</sup> G. GAMBIRASIO - E. GAMBIRASIO- L. COLOMBO, *Terzetto in Ungheria*, Edizioni orobiche, Bergamo, 1943.



*Non basta più contemplare un paesaggio, un lago, una valle, una montagna ecc. Penso si debba considerare il paesaggio, il lago, la valle, la montagna, il campo e il costruito come organismo che vive di rapporti, di influenze tra uomo e natura in una dimensione di spazio e di tempo tutti riportati al momento della nostra osservazione*<sup>4</sup>.

Oltrepassare la concezione della fotografia come illustrazione turistica o cartolina illustrata significava dunque riconoscere a essa potenzialità espressive e interpretative, di cui certamente il racconto fotografico era esito fondamentale<sup>5</sup>. L'amicizia con Luigi Crocenzi, che proprio dal 1964 trasferì la sede del suo Centro per la Cultura nella Fotografia da Fermo a Milano, la grande città dell'editoria, fu importante per l'approfondimento delle tematiche inerenti al linguaggio fotografico: dalla vicinanza tra Crocenzi e Colombo nacquero infatti preziose collaborazioni. Tra queste, quella che vide Crocenzi come autore del montaggio fotografico di *Ex Oriente* e di *Cinque rune*, per cui l'intellettuale fermano realizzò anche la parte testuale.

I due fotolibri di Lanfranco Colombo sono considerati come momenti importanti per lo sviluppo della narrazione per immagini e dell'editoria fotografica italiana già dal 1978, quando Italo Zannier dedica a *Ex oriente* un posto di rilievo nel seppur smilzo paragrafo riservato al fotolibro italiano, considerando il volume come un riuscito tentativo “di suggerire nuovi schemi di assemblaggio” e innovative “possibilità narrative” a partire da quella del *flashback*<sup>6</sup>.

In realtà, quando *Ex oriente* uscì nelle librerie italiane, la sua accoglienza fu poco più che tiepida.

Nell'idea di Crocenzi, il libro doveva riproporre il viaggio di Lanfranco Colombo nel Vicino Oriente attraverso un racconto fotografico riordinato tenendo fede ai ricordi del suo autore e ai meccanismi della memoria. Nella nota pubblicata come foglio sciolto in aggiunta al volume, Crocenzi parla ancora di “cinema mentale”, e i riferimenti ai montaggi cinematografici, d'altra parte consueti nelle sue teorizzazioni sul racconto per immagini sin dalla seconda metà degli anni Quaranta, sostanziano la fedeltà dell'intellettuale a una concezione della sequenza fotografica basata essenzialmente su esigenze narrative.

L'utilizzo dei diversi piani dell'immagine, dal particolare al totale, enfatizza certi passaggi concettuali in un racconto non esente comunque da accostamenti prettamente formali (fig. 1).

---

<sup>4</sup> L. COLOMBO, *Rubrica viaggi*, in “Popular Photography. Ed. Italiana”, n. 105, marzo 1966, p. 53.

<sup>5</sup> Si legga a tal proposito l'introduzione di Franco Fortini a *Ex oriente* in cui lo scrittore sostiene le potenzialità espressive della narrazione fotografica, capace di oltrepassare i più diffusi pregiudizi riguardo alla fotografia come asettica riproduzione del reale (F. FORTINI, *Introduzione* a L. COLOMBO, *Ex oriente*, Edizioni del Diaframma, Venezia, 1963, s. n. p.).

<sup>6</sup> I. ZANNIER, *70 anni di fotografia in Italia*, Punto e Virgola, Modena, 1979, pp. 129-130.

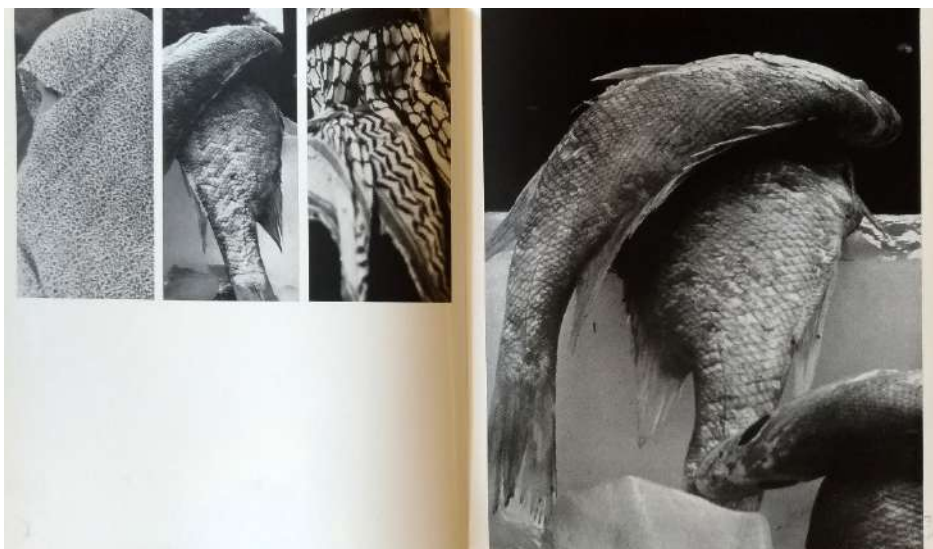


Fig. 1) Da L. Colombo, *Ex oriente*, 1963, s. n. p.

Assecondando dunque i ritmi cinematografici più volte rievocati anche nelle varie recensioni al libro, l'accostamento delle immagini pensato da Crocenzi e impaginato da Giancarlo Iliprandi, che con Colombo collaborava da tempo, si risolve dunque in un montaggio dinamico, fatto di scomposizione e ricomposizione di fotografie (fig. 2) e di accostamenti di immagini dal formato e taglio differenti, in una ricerca grafica poco usuale per tempi in cui i pochi fotolibri italiani pubblicati sembravano prediligere ritmi più distesi, con immagini accostate secondo moduli comparativi, tendenzialmente dal formato omogeneo.

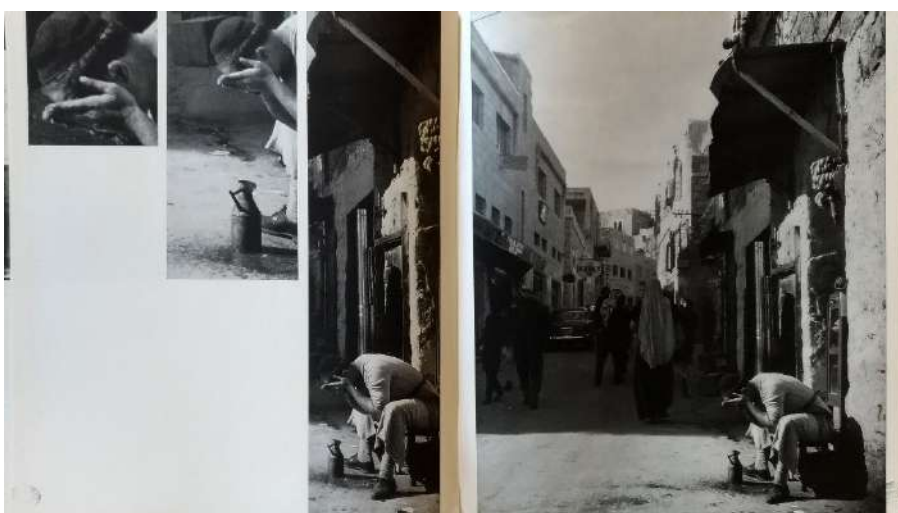


Fig. 2) Da L. Colombo, *Ex oriente*, 1963, s. n. p.

Se dunque un critico proveniente dall'ambito cinematografico come Giuseppe Turrone intuisce come la singolarità e la novità dell'impaginazione ubbidisca "ad una forma intellettualistica di memoria" che ha i suoi precedenti in certo cinema francese della "*nouvelle vague*" oltre che nel

romanzo «dello sguardo» dei *nouveaux romanciers*<sup>7</sup>, furono proprio certe “squisitezze ermetiche” a suscitare le perplessità della critica del tempo.

Guido Bezzola, ad esempio, nel recensire *Ex oriente* sulle pagine di “Ferrania”, riconduce il fotolibro a una forma di “racconto intellettuale per immagini” che, forse, pretende dalle fotografie più di quanto esse non dicano: dubbioso nei confronti del racconto fotografico, specie del “racconto astratto per immagini”, Bezzola riconosce l’impegno, la serietà e anche la buona qualità delle fotografie di Colombo, rimarcando però come il racconto debba nascere dall’immagine e non “dall’intenzione di racconto”<sup>8</sup>.

Non diversamente si esprime Antonio Arcari, che su “Photo Magazin”, nel gennaio 1965, a due anni dall’uscita di *Ex oriente*, coglie l’occasione per riflettere intorno al concetto di autorialità in un fotolibro. Per Arcari infatti la novità portata da *Ex oriente* nell’ambito delle edizioni fotografiche è quella di fare dell’impaginazione un elemento determinante, al punto da tramutare l’arte grafica in strumento espressivo. In maniera analoga anche il lavoro di Crocenzi, responsabile del montaggio, non si attesta a un livello di sola “esecuzione” quanto di vera e propria “creazione”, ponendo *Ex oriente* su basi nuove. Il compito della critica, per Arcari, è dunque quello di comprendere i rapporti e gli esiti di questa collaborazione, individuando i suoi limiti laddove montaggio e impaginazione trascendono dal significato che il fotografo aveva dato all’immagine al momento dello scatto della fotografia<sup>9</sup>. Ciò che infatti lamenta Arcari è quella “scoperta intenzione di dilatare il significato della immagine originaria [...] allontanandosi così dalla realtà colta dall’obiettivo” attraverso espedienti grafici che si risolvono in pura e compiaciuta calligrafia.

*Non ci schieriamo per principio contro il sezionamento della immagine [...] né siamo contrari alla realizzazione di un libro fotografico con la triplice collaborazione dell’art-director, del grafico e del fotografo. Ma è necessario che la collaborazione e l’intervento del regista e dell’impaginatore non si sovrappongano al fotografo e non sovvertano il significato della immagine fotografica*<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Il giudizio di Turrone nei confronti del volume di Lanfranco Colombo è comunque positivo: *Ex oriente* infatti appare come una edizione nuova e nel suo genere pienamente riuscita, che permette al libro d’immagini dedicato a un paese o a una nazione di uscire dalla forma chiusa cui era stato fino a quel momento relegato: “Naturalmente sul Medio Oriente dopo aver visto questo libro sappiamo tutto quello che non è illustrazione geografica, esempio decorativo, normale edonismo; del resto oggi la TV, il cinema, il rotocalco, le riviste geografiche che sono belle e che si pubblicano, ottimamente illustrate, un po’ dappertutto, vengono incontro a questi naturali desideri del pubblico medio: un autore che abbia qualcosa di diverso da dire ricorre ovviamente ad altri mezzi espressivi” (G. TURRONI, *Ex oriente di Lanfranco Colombo*, cit., p. 16).

<sup>8</sup> G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ex oriente* di Lanfranco Colombo, cit., p. 2.

<sup>9</sup> A. ARCARI, *Ex oriente un libro fotografico di Lanfranco Colombo*, cit., p. 19.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 26-27.

A distanza di qualche mese, nel luglio 1965, Antonio Arcari sente però di dover ritrattare l'asprezza della sua recensione a *Ex oriente*, riconoscendo di essere stato eccessivamente severo e adducendo, adesso, i limiti del volume all'approssimazione del materiale fotografico fornito da Lanfranco Colombo, al tempo non ancora pienamente affermato come fotografo.

*Anzi si dovrebbe aggiungere ancora che se il volume ha potuto ottenere allora qualche consenso anche da parte di chi ne negava la validità, il merito è stato quasi prevalentemente di chi ha messo insieme le immagini e di chi le ha impaginate offrendo comunque e nonostante la inefficacia delle fotografie, il risultato di una certa suggestione visiva*<sup>11</sup>.

Tra gennaio e luglio 1965 Luigi Crocenzi aveva infatti coinvolto Antonio Arcari, conosciuto nel 1961<sup>12</sup>, nella giuria della Prima edizione dei premi Niépce, Nadar e Centro per la Cultura della fotografia, per la cui iniziativa Arcari aveva già espresso il suo personale apprezzamento in una lettera a Crocenzi datata 2 febbraio 1962<sup>13</sup>. Sebbene Antonio Arcari abbia infine deciso di essere esonerato dalla votazione per i suddetti premi in quanto a concorrere era anche un libro fotografico da lui curato - *Giovanni Arpino* di Emilio Frisia<sup>14</sup> - ad ogni modo la vicinanza con Crocenzi e i lavori per la prima edizione del premio Nadar italiano dovettero influire sulla ritrattazione espressa da Arcari nell'articolo del luglio 1965.

Sia *Ex oriente* che *Cinque rune* concorsero al Premio Nadar indetto da Crocenzi, e se il primo fu escluso perché non pubblicato nel 1964 come da regolamento, il secondo fu premiato con la seguente motivazione:

*La Giuria ha premiato, in questo libro di impressioni sulla Scandinavia, la completa autonomia del racconto per immagini, [sic] Le immagini, di buona qualità, sono collegate da un filo conduttore e valorizzate da un montaggio che raggiunge la sua massima efficacia nella sequenza della pesca in alto mare. Punti negativi del libro sono, secondo la Giuria, il preziosismo grafico di alcune immagini ed il commento letterario*<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> A ARCARI, *Lanfranco Colombo Cinque rune*, cit., p. 25.

<sup>12</sup> Dell'occasione della loro conoscenza resta traccia nel carteggio tra Luigi Crocenzi e Antonio Arcari conservato presso il CRAF di Spilimbergo.

<sup>13</sup> Lettera di A. Arcari a L. Crocenzi, 1/2/1962, Epistolario, Cartella Antonio Arcari, Archivio CRAF, Fondo Crocenzi.

<sup>14</sup> Come Arcari, anche Luigi Crocenzi, per lo stesso motivo, fu esonerato dalla votazione. Documento dattiloscritto, [1965], Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.

<sup>15</sup> Verbale dattiloscritto della giuria, [1965], Fondo Crocenzi, Archivio CRAF

*Cinque rune* uscì nel dicembre 1964, impaginato sempre da Giancarlo Iliprandi e con montaggio di Luigi Crocenzi, che scrisse anche i testi introduttivi a ciascuna runa, o capitolo, del volume. In essi vengono spiegati con precisione la scelta dei meccanismi di concatenazione delle immagini: d'altra parte l'accusa di letterarietà mossa dalla giuria del premio Nadar non differiva dall'appunto che Guido Bezzola sulle pagine di "Ferrania" faceva al volume, lamentando come la divisione del fotolibro in capitoli e l'esplicazione dettagliata della sequenza fotografica apparivano in fondo come un possibile segno di sfiducia nelle capacità comunicative della fotografia<sup>16</sup>.

Se in *Ex oriente* il racconto si svolgeva sul filo della memoria, prediligendo un montaggio che procedeva per sovrapposizioni, allusioni formali e *flashback* secondo i meccanismi del ricordo e di quello che fu definito come "cinema mentale", la sceneggiatura di *Cinque rune* fu stilata prima dei due viaggi di Lanfranco Colombo nei territori del Nord. Colombo si mosse dunque sul filo delle idee già tracciate per poter lavorare, questa volta, "su un modulo più diretto e vero, quello cioè del documentario<sup>17</sup>".

Del resto, ciò che unanimemente fece apprezzare *Cinque rune* e lo pose su un piano decisamente più maturo rispetto a *Ex oriente* fu proprio il passaggio da un modello estetizzante, raffinato e forse eccessivamente letterario a uno "di impronta realistica e di gusto meno astratto" che, stando a Turrone, ha fatto di *Cinque rune* "una tappa fondamentale nel nuovo realismo critico dell'immagine fotografica"<sup>18</sup>.

Non è un caso dunque che la sequenza più apprezzata del volume dalla giuria del premio Nadar sia stata quella della seconda runa dedicata al lavoro dei pescatori delle isole Lofoten (fig. 3), mentre sotto accusa rimase sempre quel "preziosismo grafico" più volte criticato anche nel precedente volume, quella tendenza "estetizzante" e "intellettualista" che Arcari riconosce ancora in certi accostamenti arbitrari, come nella sequenza dei giovani che bevono alcolici come antidoto alla solitudine, apparentata dal critico ai ritmi di un "carosello televisivo" (fig. 4)<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Cinque rune* di L. Colombo, cit., p. 2. Non diversamente Turrone considera il commento letterario sforzato e "troppo detto", laddove sarebbe stato meglio un testo più critico e meno illustrativo delle immagini (G. TURRONE, «*Cinque rune*» di Lanfranco Colombo, cit., p. 15).

<sup>17</sup> Introduzione a L. COLOMBO, *Cinque rune*, Edizioni del Diaframma, Milano, 1964, s. n. p.

<sup>18</sup> G. TURRONE, «*Cinque rune*» di Lanfranco Colombo, cit., p. 15.

<sup>19</sup> A. ARCARI, *Lanfranco Colombo Cinque rune*, cit., pp. 25-29.



Fig. 3) Da L. Colombo, *Cinque rune*, 1964, s. n. p.



Fig. 4) Da L. Colombo, *Cinque rune*, 1964, s. n. p.

Ma l'importanza di *Ex oriente* e *Cinque rune* sta anche nel fatto che entrambi i volumi servirono a presentare Lanfranco Colombo alla comunità fotografica nazionale, quella stessa in cui egli, negli anni successivi, si sarebbe distinto non tanto come fotografo quanto come promotore di importanti iniziative editoriali, anche in campo fotolibrario.



**Autore:** Antonio Masotti (1918-2003)

**Titolo:** Le bolognesi

**Anno:** 1963

**Editore:** Nuova Abes

**Città:** Bologna

**Collana:** Grandi itinerari

**Stampa:** Tipografia Gamma, Bologna

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giorgio Ruggeri (impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** 1964 (3. ed)

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Riccardo Bacchelli; Massimo Dursi

**Formato:** 26x20,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 206

**Numero fotografie:** 150 b/n

**Prezzo:** 4500 lire (I ed.); 5500 lire (ed. success).

**Valore commerciale attuale:** 30 € circa

**Recensioni:** G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Le bolognesi* di A. Masotti, in "Ferrania", XVIII, n. 4, aprile 1964, pp. 3-4; T. LUGLI, *Un libro di Antonio Masotti. Le bolognesi*, in "Foto Magazin", X, n. 2, febbraio 1965, pp. 19-22.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 91.

Antonio Masotti, autore che sarà poi tenuto in marginale considerazione dalla critica fotografica successiva, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio seguente riceveva entusiaste recensioni e giudizi positivi sul suo operato, conosciuto ai critici del tempo per le frequenti partecipazioni ai concorsi e alle mostre fotografiche organizzate in primo luogo dai circoli fotoamatoriali del periodo. Se Giuseppe Turrone nel 1960 ci dà notizia del suo passaggio al professionismo dopo la militanza nelle file del dilettantismo bolognese<sup>1</sup>, Tommaso Lugli invece, nella recensione a *Le bolognesi* apparsa nel 1965 sulle pagine di "Foto Magazin", presenta Masotti ancora come fotoamatore, la cui condizione di "fotografo domenicale" non è però motivo di isterilimento espressivo avendo egli dato dimostrazione della progressiva acquisizione di un linguaggio e di uno stile personale<sup>2</sup>. Professionista o meno, i critici comunque concordavano nel caratterizzare Masotti come autore "coscienzioso e pulito"<sup>3</sup>, produttore di immagini "riposanti, poco «intellettuali» ma pure piene di vita"<sup>4</sup>.

Lo spostamento di interesse dai circuiti espositivi amatoriali all'ambito dell'editoria fotografica del tempo avviene, nel caso di Antonio Masotti, attraverso il suo coinvolgimento all'interno della collana diretta da Giorgio Ruggeri – "Itinerari" –, pubblicata dal 1957 presso l'editore bolognese Nuova Abes con l'intento di coinvolgere in primo luogo scrittori "capaci di svelare nel disordine presente il volto segreto e più vero delle città italiane"<sup>5</sup>. Nelle intenzioni dunque nessun accenno alla fotografia, e un'attenzione rivolta all'intero territorio nazionale minacciato da quella "frenetica ansia di rinnovamento" che negli anni a cavallo tra il quinto e il sesto decennio del '900 sembrava percorrere tutta Italia. Effettivamente i sette volumi pubblicati all'interno della collana non soltanto presero le mosse da Bologna, ma non si distaccarono mai completamente dalla città emiliana, essendo *Cartoline da Cesena* di Claudio Savonuzzi e *Santa Maria di Campagna* di Giuseppe Fiocco i soli due volumi che fuoriescano dal capoluogo bolognese. Già dal secondo volume, accanto al nome originario della collana, appare infatti anche la dicitura "Itinerari bolognesi", laddove invece nei successivi libri della collana si distingueranno i "Grandi itinerari" dai "Piccoli itinerari".

"Itinerari" nasce dunque come una "collezione artistica" di "libri d'arte" non implicante una coerente progettazione editoriale in ambito fotografico: solo alcuni dei suoi volumi faranno infatti un uso abbondante della fotografia, e con diversi livelli di indipendenza linguistica e semantica rispetto

---

<sup>1</sup> G. TURRONI, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Ritorno sotto i portici* di A. Masotti, in "Photo Magazin", V, n. 1, gennaio 1960, p. 4.

<sup>2</sup> T. LUGLI, *Un libro di Antonio Masotti*, cit., p. 20.

<sup>3</sup> G. TURRONI, *Bibliografia*. Recensione a *Le torri di Bologna* di A. Masotti, in "Fotografia", XIV, n. 6, giugno 1961, p. 36.

<sup>4</sup> G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ritorno sotto i portici* di A. Masotti, in "Ferrania", XV, n. 1, gennaio 1961, p. 15.

<sup>5</sup> Risvolto di copertina in C. GNUDI, *San Domenico. La basilica e l'arca*, Nuova Abes, Bologna, 1957.



alla parte testuale. Dei sette volumi pubblicati tra il 1957 e il 1968<sup>6</sup>, oltre a *Le Bolognesi*, la fotografia diventa dispositivo narrativo fondamentale solo in *Ritorno sotto i portici* e in *Le torri di Bologna*, rispettivamente di Riccardo Bacchelli e di Renzo Biasion per la parte testuale, laddove quella fotografica è affidata in entrambi i volumi ad Antonio Masotti. Già Guido Bezzola sulle pagine di “Ferrania” riconosceva infatti in *Ritorno sotto i portici* l’esito di un felice incontro tra scrittura e fotografia<sup>7</sup> laddove *Le torri di Bologna* consacravano definitivamente Masotti come fotografo di architettura<sup>8</sup>, capace di combinare perfettamente l’impegno illustrativo con quello espressivo<sup>9</sup> (fig. 1 e 2).



Fig. 1) Da A. Masotti, *Ritorno sotto i portici*, 1959, pp. 24-25.

Fig. 2) Da A. Masotti, *Le torri di Bologna*, 1960, pp. 12-13.

Se i due libri fotografici appena citati, comunque segnalati dalla critica fotografica più attenta ai risultati dell’editoria fotografica del paese, ancora troppo timidamente facevano intravedere le possibilità editoriali di una tipologia libraria capace di scardinare la gerarchia dei sistemi linguistici tradizionali, è con *Le bolognesi* che Giorgio Ruggeri, direttore della collana, tenta un inequivocabile passo avanti. Non a caso *Le bolognesi* è “king’s size<sup>10</sup>” nei suoi 26x20,5 cm contro i 17,5x13 dei volumi precedenti, decisamente più voluminoso per numero di pagine, venduto a un prezzo sensibilmente più elevato. Alle 500 Lire richieste per la prima edizione di *Ritorno sotto i portici*, l’editore si riserverà infatti di chiederne 4500 per *Le bolognesi*, un prezzo che salirà a 5500 Lire nelle edizioni successive alla prima. Anche la critica fotografica, che fino a quel momento si era limitata a parlare di *Ritorno sotto i portici* e di *Le torri di Bologna* come di “libretti” e “volumetti” “di non

<sup>6</sup> In ordine di apparizione, vennero pubblicati *San Domenico, la basilica e l’arca* di Cesare Gnudi (1957); *Ritorno sotto i portici* di Riccardo Bacchelli e Antonio Masotti (1959); *Le torri di Bologna* di Renzo Biasion e Antonio Masotti; *Santa Maria di Campagna* di Giuseppe Fiocco (1960); *Cartoline da Cesena* di Claudio Savonuzzi (1961); *Le bolognesi* di Antonio Masotti (1963); *L’Annunziata: vita, morte e rinascita di un’antica chiesa francescana di Bologna* di Alfredo Barbaracci con fotografie di Antonio Masotti (1968).

<sup>7</sup> G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ritorno sotto i portici* di A. Masotti, cit., p. 15.

<sup>8</sup> G. TURRONI, *Bibliografia*. Recensione a *Le torri di Bologna* di A. Masotti, cit., p. 36.

<sup>9</sup> G. TURRONI, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Ritorno sotto i portici* di A. Masotti, cit., p. 4.

<sup>10</sup> G. RUGGERI, *Introduzione*, in A. MASOTTI, *Le bolognesi*, Nuova Abes, Bologna, 1963, p. 7.

eccessive ambizioni<sup>11</sup>”, constaterà il maggiore impegno di un’opera quale *Le bolognesi*, “libro fotografico pubblicato con un atto di coraggio, date le condizioni attuali del mercato” che “ha ottenuto subito un buon successo in campo nazionale, tanto da esaurire in breve le prime prudenziali tirature<sup>12</sup>”; evento abbastanza raro nella storia dell’editoria fotografica di quegli anni.

Se in *Ritorno sotto i portici* e in *Le torri di Bologna* l’interesse di Masotti era prevalentemente rivolto all’aspetto architettonico della città, con *Le bolognesi* la città diventa solo lo scenario di una umanità ritratta allo scopo di definire, attraverso le immagini delle figure femminili presentate, il carattere fondamentale e non provvisorio della donna bolognese.

La ricerca di Antonio Masotti è durata due anni, nel corso dei quali il fotografo ha passato al vaglio fotografico circa 2000 volti di donne, di cui solo 150 saranno selezionate e montate seguendo “un didascalico filo conduttore che avesse valore di racconto”, stando a quanto scrive Ruggeri, responsabile anche dell’impaginazione del volume<sup>13</sup>. Partendo dalle donne dei campi della Bassa bolognese, la narrazione procede entrando nelle viscere della città emiliana, sempre più popolosa e sottoposta a processi di inurbamento. Le immagini si susseguono così secondo un ritmo basato sull’alternanza di fotografie delle dimensioni più varie, tagliate al vivo o con marginatura superiore e laterale, alternate a didascalie di differente lunghezza<sup>14</sup>.

Quella di Antonio Masotti è innanzitutto la narrazione della Bologna del *boom* economico (fig. 3), popolata da giovani studentesse, pittrici, libraie, indossatrici riprese per le strade frontalmente o di schiena, le cui vite scorrono ancora accanto a quelle di una Bologna in via di estinzione, i cui mestieri e volti più antichi minacciano di scomparire definitivamente: solitaria e ricacciata in un angolo si erge così la venditrice di mistocchine (fig. 4), mentre la religione cattolica non riesce a coinvolgere che bambine o donne anziane. Ad ogni modo ne *Le bolognesi* l’ottimismo ha il sopravvento sulla nostalgia: le ultime pagine sono infatti un inequivocabile omaggio a una emancipazione femminile capace di rivendicare sempre maggiori condizioni di parità attraverso l’associazionismo femminile nelle università, nelle fabbriche e nel mondo cattolico (fig. 4).

---

<sup>11</sup> T. LUGLI, *Un libro di Antonio Masotti. Le bolognesi*, cit., p. 20.

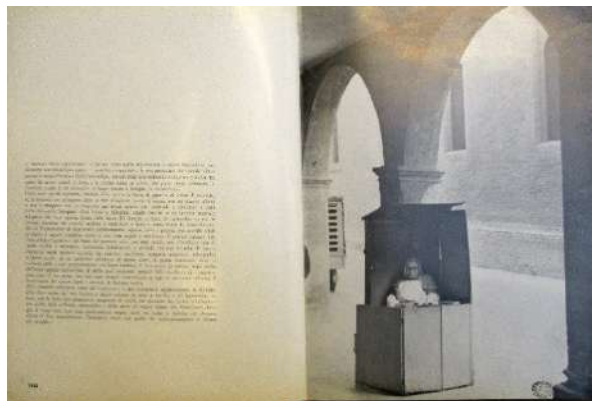
<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> G. RUGGERI, *Introduzione*, cit., p. 8.

<sup>14</sup> Significativa la scelta di mettere in didascalia, insieme a brani letterari e riferimenti agli scrittori illustri del passato, anche alcuni dati statistici e demografici capaci di dare una idea del progressivo inurbamento della città emiliana, che negli ultimi cinquanta anni ha visto la popolazione cittadina triplicarsi (A. MASOTTI, *Le bolognesi*, cit., p. 63). Altri dati sono ad esempio quelli relativi ai mutamenti delle abitudini religiose nelle giovani generazioni femminili, dove solo il 20% delle donne tra il 20 e i 35 anni si attiene al precetto festivo (Ivi, p. 158)



3.



4.

Fig. 3) Da A. Masotti, *Le Bolognesi*, 1963, pp. 120-121.

Fig. 4) Da A. Masotti, *Le Bolognesi*, 1963, pp. 110-111.

“Il ritratto ambientato”, scrive Tommaso Lugli, “è una delle cose più felici di Antonio Masotti”, il quale ha dato dimostrazione di profonda coerenza espressiva in un lavoro che rischiava di presentarsi come “una caleidoscopica ripetizione di tipi”<sup>15</sup>. Ed è proprio per la maturità espressiva di Masotti che Turrone vede in *Le bolognesi* uno dei più alti raggiungimenti editoriali realizzati in Italia dal dopoguerra in poi, esortando la critica fotografica appena nascente a ricordare il libro “nelle storie della nostra fotografia, per chi avrà voglia di scriverne”<sup>16</sup>.

Ma né Antonio Masotti né *Le bolognesi* occuperanno uno spazio di rilievo nelle storie della fotografia scritte successivamente: stando a Lugli, la ragione del mancato riconoscimento nazionale di Antonio Masotti era dovuta, già al tempo, innanzitutto al luogo in cui egli aveva deciso di operare, quella Bologna al di fuori dai centri di lancio dell’immagine fotografica che, pur industrializzatasi dal dopoguerra, sarebbe comunque ancora rimasta per lungo tempo una città provinciale per gli ambienti della cultura fotografica italiana più aggiornati<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> T. LUGLI, *Un libro di Antonio Masotti*, cit., p. 22-24.

<sup>16</sup> G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Le bolognesi* di A. Masotti, cit., pp. 3-4.

<sup>17</sup> T. LUGLI, *Un libro di Antonio Masotti*, cit., p. 20.



**Autore:** Tranquillo Casiraghi (1923-2005)

**Titolo:** Giuseppe Guerreschi

**Anno:** 1964

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampa:** Stabilimento Poligrafico G. Colombo S. p. a, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Cesare Colombo

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Mario De Micheli, Giuseppe Guerreschi

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 80

**Numero fotografie:** 41 b/n e 6 a colori

**Prezzo:** 3000 lire

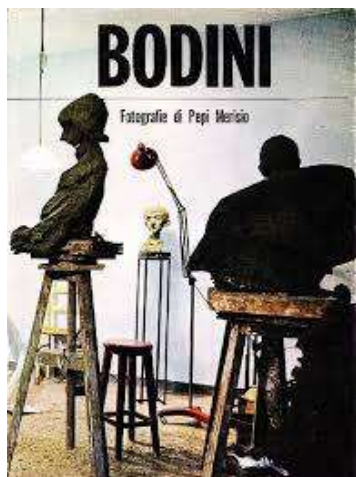
**Valore commerciale attuale:** Tra 80 e 150 €

**Recensioni:** G. TURRONI, *Una nuova collana fotografica: i quaderni di Imago*, in "Fotografia", XVII, n. 11, novembre 1964, p. 32; G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Giuseppe Guerreschi* di T. Casiraghi e *Floriano Bodini* di P. Merisio, in "Ferrania", XIX, n. 1, gennaio 1965, p. 22.

**Bibliografia:** -

---

<sup>1</sup> Questa scheda completa quanto già, a proposito della collana, è stato scritto nel III capitolo di questa tesi, per cui cfr. in particolare pp. 171-178.



**Autore:** Pepi Merisio (1931)

**Titolo:** Floriano Bodini

**Anno:** 1964

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampa:** Stabilimento Poligrafico G. Colombo S. p. a., Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Cesare Colombo

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Luciano Bianciardi- Duilio Morosini

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 80

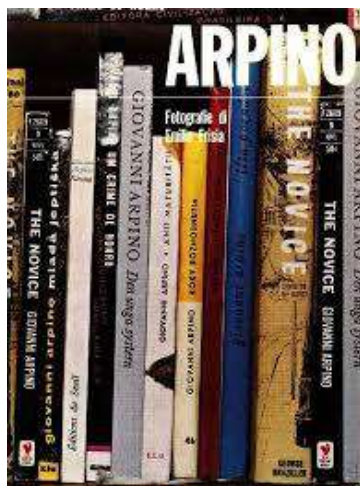
**Numero fotografie:** 45 b/n e 5 a colori

**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** 120 € circa

**Recensioni:** G. TURRONI, *Una nuova collana fotografica*, cit., p. 32; G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a Giuseppe Guerreschi di T. Casiraghi e *Floriano Bodini* di P. Merisio, cit., p. 22;

**Bibliografia:** -



**Autore:** Emilio Frisia (1924)

**Titolo:** *Giovanni Arpino*

**Anno:** 1964

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampa:** Stabilimento Grafico Tamburini, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Cesare Colombo

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Giovanni Arpino

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 70

**Numero fotografie:** 36 b/n e 7 a colori

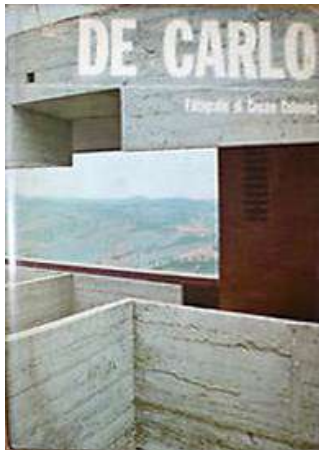
**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** 60 € circa

**Recensioni:** G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Giovanni Arpino* di E. Frisia, in "Ferrania", XIX, n. 11, novembre 1965, p. 23.

**Bibliografia:** -

**Altro:** Segnalazione al Premio Nadar 1964



**Autore:** Cesare Colombo (1935-2016)

**Titolo:** *Giancarlo De Carlo*

**Anno:** 1964

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampa:** Stabilimento Grafico Tamburini, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Cesare Colombo

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Vittorio Sereni, Carlo Bo, Egidio Mascioli, Giancarlo De Carlo

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 90

**Numero fotografie:** 52 b/n e 6 a colori

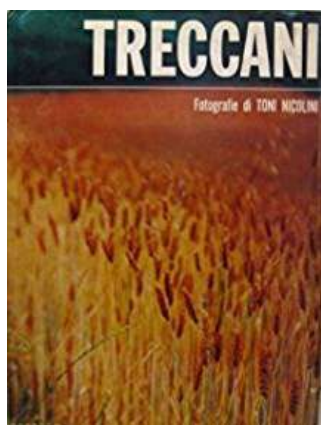
**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 70 e 140 €

**Recensioni:** I. ZANNIER, *Novità in libreria. De Carlo di Cesare Colombo*, in "Foto Magazin", X, n. 8-9, agosto-settembre 1965, pp. 28-31; G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Giancarlo De Carlo* di C. Colombo, in "Fotografia", XIX, n.1, gennaio 1966, p. 31; G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Giancarlo De Carlo* di C. Colombo, in "Ferrania", XX, n. 3, marzo 1966, p. 2.

**Bibliografia:** -





**Autore:** Toni Nicolini (1935-2012)

**Titolo:** *Ernesto Treccani*

**Anno:** 1967

**Editore:** Bassoli Fotincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampatore:** Tipografia S. p. a. Antonio Cordani, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Cesare Colombo

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Ernesto Treccani e Antonio Arcari

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 80

**Numero fotografie:** 33 b/n e 17 a colori

**Prezzo:** 3000 lire

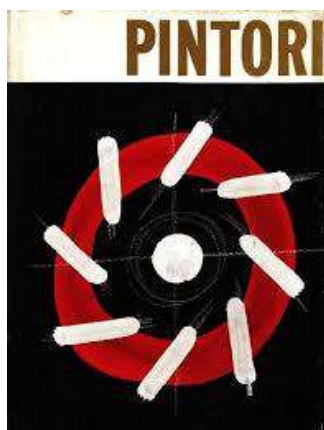
**Valore commerciale attuale:** 100 € circa

**Recensioni:** M. SPINELLA, *Libri*. Recensione a *Ernesto Treccani* di T. Nicolini, in "Popular Photography. Ed. Italiana", n. 114, gennaio 1967, p. 74; G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ernesto Treccani* di T. Nicolini, in "Ferrania", XXI, n. 3, febbraio 1967, p. 23; I. ZANNIER, *Nicolini e la pittura di Treccani*, in "Foto Film", XII, n. 7, luglio 1967, pp. 8-10.

**Bibliografia:** -

**Altro:** Premio Nadar 1967





**Autore:** Ugo Mulas (1928-1973)

**Titolo:** *Giovanni Pintori*

**Anno:** 1967

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampatore:** Arti Grafiche F. Ghezzi, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** [unico volume in cui il dato non è segnalato]

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Libero Bigiaretti, Libero De Libero

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 80

**Numero fotografie:** 20 b/n

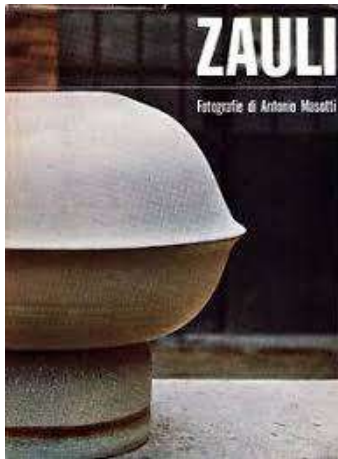
**Prezzo:** 3000 lire

**Prezzo attuale:** Tra 200 e 350 €

**Recensioni:** F. DE POLI, *Libri*. Recensione a *Giovanni Pintori* di U. Mulas, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 124, dicembre 1967, p. 12.

**Bibliografia:** -

**Altro:** Segnalazione al Premio Nadar 1968



**Autore:** Antonio Masotti (1918-2003)

**Titolo:** *Carlo Zauli*

**Anno:** 1968

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampa:** Arti grafiche GILCAR, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Cesare Colombo

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Giulio Carlo Argan- Francesca Romana Fratini

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 80

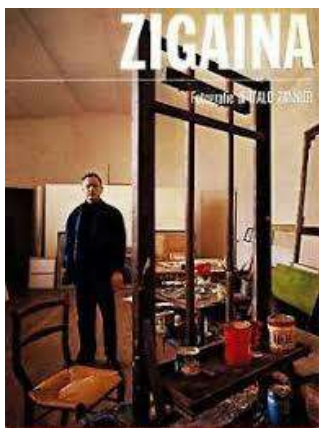
**Numero fotografie:** 48 b/n e 10 a colori

**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** 100 € circa

**Recensioni:** RED. [Redazione], *Quaderni di Imago* 7. *Carlo Zauli. Fotografie di Antonio Masotti*, in "Foto Film", XIII, n. 7, luglio 1968, pp. 48-51; P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *Carlo Zauli* di A. Masotti, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 135, dicembre 1968, pp. 19-20.

**Bibliografia:** -



**Autore:** Italo Zannier (1932)

**Titolo:** Giuseppe Zigania

**Anno:** 1970

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampa:** Arti Grafiche F. Ghezzi, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Enzo Belfanti (impaginazione)

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizione estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Pier Paolo Pasolini, Alfonso Gatto, Mario de Micheli

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 80

**Numero fotografie:** 64 b/n e 10 a colori

**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** 150 € circa

**Recensioni:** P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *Giuseppe Zigania* di I. Zannier, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 161, maggio 1971, p. 16.

**Bibliografia:** -



**Autore:** Aldo Cantarella

**Titolo:** Alessandro Nastasio

**Anno:** 1971

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Quaderni di Imago

**Stampa:** -

**Tiratura:** -

**Grafica:** Cesare Colombo

**Lingua:** Italiano e in inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Luigi Cavallo, Franco Russoli, Raffaele De Grada, Francesco De Bernardis, Mercedes Percerrudi Garberis

**Formato:** 23,5x17,5

**Copertina:** Telata con sovracoperta

**Numero di pagine:** 80

**Numero fotografie:** 60 b/n e 7 a colori

**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 25 e 100 €

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -

Interamente ideati dal critico Antonio Arcari, i “Quaderni di Imago” nascono come collana di fotolibri le cui finalità sono chiaramente definite sin dal primo numero del 1964, nel cui risvolto di copertina si legge:

*Presentare artisti e uomini di cultura che non siano ancora poeti laureati; utilizzare la fotografia al di fuori e in polemica con i consueti schemi del rotocalco e della notizia cinematografica e televisiva; avviare un dibattito sulle possibilità espressive della macchina fotografica; promuovere incontri tra fotografi e artisti, grafici e scrittori, attori e critici, architetti e editori; contribuire alla affermazione di idee nuove per le quali i nostri protagonisti si battono; documentare le condizioni attuali delle arti e dei mestieri in Italia, questi gli scopi del «Quaderni di Imago»<sup>2</sup>.*

La collana veniva così ad affiancarsi all'ancor più sperimentale rivista "Imago" diretta da Raffaele Bassoli -proprietario della omonima zincografia milanese- che, con tale uscita, intendeva dar saggio delle potenzialità editoriali e delle più avanzate tecniche di stampa della propria azienda, grazie al coinvolgimento di alcuni fra i più importanti grafici del tempo, a partire da Michele Provinciali, *art director* della rivista per i primi 5 numeri. "Imago" fu edita in 14 numeri tra il 1960 e il 1971 a periodicità non costante: ciascun numero si presenta come una cartella, un contenitore per oggetti di varia natura, da poster a libri a elementi cartotecnici, differenti per dimensione e materiale<sup>3</sup>.

Significativa la nota scritta nel 1967 dal critico e fotografo Cesare Colombo, coinvolto anch'egli nell'iniziativa con la realizzazione, per il terzo numero di "Imago", di *Sette ritratti di ragazze* presentati da Antonio Arcari<sup>4</sup> il quale, dal canto suo, compare nella redazione della rivista almeno fino al dicembre 1966<sup>5</sup>. Nel recensire l'uscita di "Imago 9" su "Foto Film", Colombo coglieva infatti l'occasione per accennare a una certa discontinuità tra gli intenti della rivista "Imago", accusata tra le righe di un formalismo velleitario, e quelli dei "Quaderni", di cui lui stesso era responsabile per la parte grafica. Al "carattere di impegno culturale" dei "Quaderni" Colombo contrapponeva infatti i "fuochi artificiali di Imago"<sup>6</sup>: la loro coesistenza dipendeva dunque esclusivamente dalla volontà di Raffaele Bassoli il cui intento era di attirare l'ambizione dei singoli autori, dando loro via libera per realizzazioni ardite quanto a tecnica di stampa, mirando ancora a suscitare l'interesse di quella parte di pubblico che non conosceva l'azienda, facendo di "Imago" "una specie di biglietto da visita a sorpresa" della Bassoli Fotoincisioni.

Editi tra il 1964 e il 1971, anno in cui si concluse anche l'esperienza della rivista "Imago", i nove "Quaderni", identici per formato e dimensione, si prefiggono l'obiettivo di superare la

---

<sup>2</sup> T. CASIRAGHI, *Giuseppe Guerreschi*, cit., risvolto di copertina.

<sup>3</sup> Una prima sistematizzazione della collezione di "Imago" è stata tentata nel 2016 da Marta Sironi in un articolo apparso su "Palinsesti" in cui la studiosa ha ricostruito il contenuto di ciascun numero della collana (vedi M. SIRONI, *Nuova estetica dell'oggetto: la rivista Imago tra comunicazione visiva e tecniche di stampa*, in "Palinsesti", vol. 1, n. 5, pp. 16-40).

<sup>4</sup> C. COLOMBO- A. ARCARI, *Sette ritratti di ragazze*, in "Imago" n. 4, marzo 1963, Bassoli Fotoincisioni, Milano.

<sup>5</sup> M. SIRONI, *Nuova estetica dell'oggetto*, cit., pp. 30-36. Per Diletta Zannelli Antonio Arcari è stato invece l'ideatore di "Imago" insieme a Michele Provinciali, per cui cfr. D. ZANNELLI, *Tra le carte di Antonio Arcari*, cit., p. 22.

<sup>6</sup> C. COLOMBO, *Imago 9*, in "Foto Film", XII, n. 5, maggio 1967, p. 12.

tradizionale gerarchia dei linguaggi espressivi, affidando alla fotografia il compito di condurre un approfondimento critico su quelli che lo stesso Arcari, direttore della collana, indica come “poeti non ancora laureati” ovvero pittori, scrittori, architetti, grafici, scultori, ceramisti individuati tra quelli meno presenti nei circuiti più mondani del panorama artistico nazionale.

Il libro fotografico viene dunque proposto come strumento di approfondimento critico in opposizione al sensazionalismo dei servizi fotografici dei settimanali in rotocalco che, con sempre più frequenza, a partire dagli anni Cinquanta, avevano rivolto la propria attenzione al mondo artistico contemporaneo, proponendo una immagine fotografica standardizzata sui modelli divistici cari alla stampa d’evasione periodica del tempo. Che i fotolibri della collana si profilassero poi come volumi autoriali lo confermava il fatto che l’intera loro progettazione era affidata esclusivamente al fotografo, cui veniva concessa “la stessa posizione di autonomia di qualsiasi altro uomo di cultura”:

*in altre parole l’affermazione di autonomia del linguaggio fotografico assumeva qui proprio il simbolo di una battaglia culturale da condurre con chiarezza «ideologica» unitamente ad una necessaria carica di capacità immaginativa, e di felice intuizione*

scriveva Casiraghi nel 1964<sup>7</sup>.

Una forma di reportage impegnato, dunque, quello richiesto ai fotografi, i quali avrebbero dovuto restituire del personaggio l’immagine della loro quotidiana professionalità, nella volontà di ricondurre la figura dell’artista contemporaneo a una dimensione domestica e feriale che sappia rendere alla portata di tutti la loro arte<sup>8</sup>.

Se le recensioni del tempo nelle riviste specializzate di fotografia hanno, in maniera unanime, elogiato l’iniziativa editoriale di Arcari, non mancarono comunque segnalazioni sulle differenze qualitative tra i singoli volumi, sin dalla pubblicazione dei primi due numeri della collana, stampati entrambi nel luglio del 1964 e messi in commercio contemporaneamente.

Giuseppe Turrone giudica ad esempio fin troppo schematiche le relazioni semantiche intessute da Tranquillo Casiraghi nel suo reportage fotografico dedicato a Giuseppe Guerreschi, la cui figura “non esce affatto arricchita da una luce che sappia interpretarla”. “Sì, sappiamo che la pittura di Guerreschi riceve qualche influsso dai manifesti murali, dal colore che essi impongono e anche dai

---

<sup>7</sup> T. CASIRAGHI, *Giuseppe Guerreschi*, cit., p. 43.

<sup>8</sup> Scrive ad esempio Bezzola a proposito dell’edizione dei primi due volumi: “Guerreschi e Bodini non vengono colti tanto come gente che lavora per l’eterno, quanto uomini calati in una problematica quotidiana di cui l’arte è solo uno degli aspetti: le foto e i testi (le prime soprattutto) li accompagnano, li seguono, li scrutano e finiscono per renderceli vicini e comprensibili, in modo veramente e soddisfacentemente completo” (G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Giuseppe Guerreschi* di T. Casiraghi e *Floriano Bodini* di P. Merisio, cit., p. 22).

miti che ci assillano. Ma non è un procedimento troppo elementare, questo?<sup>9</sup>”, lamenta Turrone al cospetto delle fotografie che ritraggono Guerreschi e il critico Mario De Micheli, autore del testo critico del volume, passeggiare tra le vie di una periferia milanese carica di insegne e cartelloni pubblicitari<sup>10</sup>.



Fig. 1) Da T. Casiraghi, *Giuseppe Guerreschi*, 1964, pp. 60-61.



Fig. 2) Da P. Merisio, *Floriano Bodini*, 1964, pp. 8-9.

Per Turrone, che in un fotolibro dedicato a un artista avrebbe voluto vedere “le immagini e i risultati delle loro opere, del loro viver in una perfetta creazione<sup>11</sup>”, fu invece Pepi Merisio a riuscire nell’intento col suo ritratto di Bodini, un “vero artista” rispetto a Guerreschi giudicato dal critico solo come buon “illustratore”<sup>12</sup> (fig. 2).

<sup>9</sup> G. TURRONI, *Una nuova collana fotografica: i quaderni di Imago*, cit., p. 32.

<sup>10</sup> La critica di Turrone al “neo-estetismo che appaga le masse e le sue schematiche esigenze culturali” si ritrova espressa anche nella recensione al quarto “Quaderno di Imago” realizzato dall’amico Cesare Colombo sulla figura e sul lavoro dell’architetto Giancarlo De Carlo. Apparsa su “Fotografia” nel giugno 1966, la recensione, in forma epistolare, è indirizzata a Cesare Colombo, di cui Turrone rimprovera l’eccessivo entusiasmo -d’altra parte considerato tipico dei fotografi progressisti più impegnati- nei confronti della “modernità” dell’architettura urbinata di De Carlo (G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Giancarlo De Carlo* di C. Colombo, cit., p. 31).

<sup>11</sup> G. TURRONI, *Una nuova collana fotografica: i quaderni di Imago*, cit., p. 32.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Più poetica e simbolica è stata invece la scelta di Emilio Frisia nella narrazione del personaggio di Giovanni Arpino. Nel riflettere sulle problematichità inerenti all'interpretazione fotografica di un artista, Frisia optò per dar risalto agli oggetti presenti nello studio dello scrittore, il cui ordine e la cui disposizione erano certo indicativi della sua personalità. Convinto che in tal modo potesse ricreare lo stato d'animo del soggetto, Frisia costruì il suo racconto visivo incentrandolo “proprio sul rapporto tra Arpino e quella torre d'avorio da lui costruita attorno a sé per lavorare nelle migliori condizioni in una via centrale di Milano”<sup>13</sup>. Infine, per ottemperare all'esigenza della collana di inserire nella narrazione l'ambiente domestico e familiare dell'artista, Frisia optò per ri-fotografare vecchie, e meno vecchie, fotografie dei membri della sua famiglia, consapevole della diffidenza di Arpino che al fotografo consigliò addirittura di “cancellare la sua faccia dal libro e di sostituirla con un simbolo”<sup>14</sup> (fig. 3).



Fig. 3) Da E. Frisia, *Giovanni Arpino*, 1964, pp. 42-43.

Ad abbattere gli steccati tra le arti cosiddette maggiori e minori, secondo gli intendimenti prefissati dalla collana, comparvero poi tra il 1967 e i 1968 i due volumi su Giovanni Pintori, grafico pubblicitario, e Carlo Zauli, “maestro vasaio”, rispettivamente fotografati da Ugo Mulas e Antonio Masotti. È ancora Giulio Carlo Argan, autore di un breve testo introduttivo alla figura di Carlo Zauli, a confermare della “impossibilità, per una critica moderna, di accettare una graduatoria, non dirò delle forme, ma delle tecniche artistiche”<sup>15</sup>: Carlo Zauli è così presentato da Masotti, suo correghionale, immerso in un quotidiano lavoro tra torni e fornaci, all'interno di un laboratorio in cui a dominare sono gli elementi geometrici e circolari, forme archetipiche dell'arte ceramica. Il disordine degli arnesi e il risalto dato alla materia grezza riconducono il lavoro di Zauli alla concretezza artigianale del mestiere del vasaio, mentre in una serie finale di fotografie i diversi prodotti finiti, con la loro elementare geometria, acquisiscono una monumentalità tale da poter dichiarare definitivamente

<sup>13</sup> E. FRISIA, *Giovanni Arpino*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1964, pp. 60-61.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 61.

<sup>15</sup> G. C. ARGAN, *Terra e luce*, in A. MASOTTI, *Carlo Zauli*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1968, p. 16.



morto “il linguaggio aulico o aristocratico della scultura: uccisa proprio dalla presunzione che la nobiltà della materia basti a fare la nobiltà della forma<sup>16</sup>” (fig. 4).

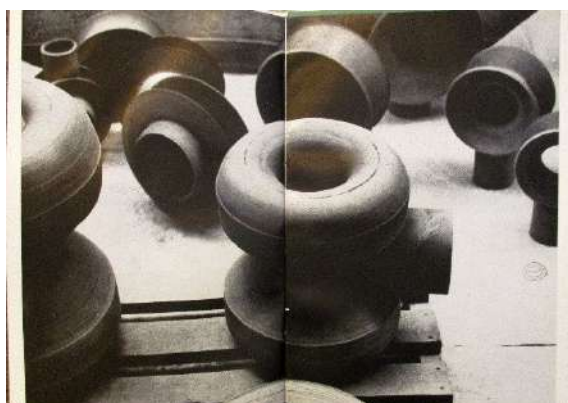


Fig. 4) Da A. Masotti, *Carlo Zauli*, 1968, pp. 74-75.



Fig. 5) Da U. Mulas, *Giovanni Pintori*, 1967, pp. 68-69.

Tra i poeti non ancora laureati compare così anche la figura del grafico, appartenente a quella schiera di “artisti di giovane specie che con tanta prepotenza di stile si sono introdotti nella storia della civiltà moderna”, in particolare nella Milano degli anni Sessanta in cui più fertile è stato quel connubio tra cultura e industria di cui parla Libero De Libero nel testo pubblicato all’interno del volume di Mulas<sup>17</sup>. Primo dei due fotolibri non impaginati da Cesare Colombo, l’architettura grafica dell’intero volume rievoca le geometriche e razionali composizioni grafiche di Pintori, anch’esse riprodotte nel volume, realizzate in primo luogo per la Olivetti, azienda per cui il grafico lavorò sin dal 1936, in ambienti anch’essi chiaramente ispirati ai principi del razionalismo architettonico (fig. 5).

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> In U. MULAS, *Giovanni Pintori*, cit., p. 39-42

Se alcuni dei “Quaderni di Imago” passarono comunque abbastanza inosservati<sup>18</sup>, una differente accoglienza fu invece riservata al fotolibro realizzato da Toni Nicolini su Ernesto Treccani che già, insieme al fotografo, aveva collaborato nel 1965 per il progetto *Da Melissa a Valenza*, ciclo pittorico-fotografico destinato a decorare una parete della Casa del popolo di Valenza Po sul tema dell’emigrazione dal Sud al Nord Italia<sup>19</sup>. Una collaborazione che fu certamente importante in vista dell’esito editoriale dei “Quaderni” in quanto incunabolo per una sperimentazione pittorico-fotografica finalizzata a ottenere, come spiegava lo stesso Treccani, “dalla fotografia il massimo di *descrizione*, dalla pittura il massimo di *evocazione*”<sup>20</sup>. Se alcune delle fotografie presenti in *Da Melissa a Valenza* furono inserite da Nicolini nel suo “Quaderno di Imago” dedicato a Treccani, l’intero fotolibro rappresenta comunque una sintesi delle loro collaborazioni, della loro amicizia e del loro comune sostrato ideologico.

La sequenza del volume si apre infatti con l’immagine fotografica del grattacielo Pirelli, vero emblema di quella Milano operaia in cui Treccani e Nicolini operavano, ideologicamente schierati dalla parte dei lavoratori, dalla tessitrice agli operai in cantiere nella metropolitana milanese ritratti nelle pagine seguenti (fig. 5). Le immagini fotografiche e quelle pittoriche si integrano in risonanze tematiche e formali che chiaramente pongono il lavoro dei due artisti su di un piano di autonomia espressiva. Di Treccani emerge così un “ritratto assai più morale che fisico”, come individuava già Guido Bezzola che, nella sua recensione al volume, considerava il fotolibro come uno dei più riusciti della collana<sup>21</sup>. Con il suo *Ernesto Treccani*, Nicolini vincerà infatti il Premio Nadar 1967, insignito quell’anno del titolo di “narratore per immagini” da Crocenzi, che lo aveva già coinvolto in diverse iniziative del Centro per la Cultura nella Fotografia.

---

<sup>18</sup> Si pensi all’ultimo quaderno dedicato ad Alessandro Nastasio pubblicato da Aldo Cantarella nel 1971, di cui non c’è menzione nelle riviste specializzate del tempo.

<sup>19</sup> A. ARCARI, *Da Melissa a Valenza*, in “Foto Magazin”, X, n. 8-9, agosto-settembre 1965, pp. 40-45. Prima di essere collocata nella Casa del Popolo di Valenza Po, *Da Melissa a Valenza* fu presentato a Fermo nel corso di una esposizione tenutasi nel maggio del 1965 per volere di Luigi Crocenzi “come efficace esempio di una realizzazione nel solco delle sue elaborazioni teoriche intorno al racconto per immagini” (cfr. W. LIVA, *Nicolini, Crocenzi e la “città dell’editoria”* in G. CALVENZI- W. LIVA, *Toni Nicolini poesia del reale*, Contrasto, Roma, 2016, p. 8).

<sup>20</sup> Cit. in A. ARCARI, *Un manifesto per Treccani*, in T. NICOLINI, *Ernesto Treccani*, cit., p. 67. Una più dettagliata analisi dell’opera è nel testo di presentazione della mostra *Da Melissa a Valenza* presso il circolo ricreativo Valentia di Valenza Po, riportata in G. CALVENZI- W. LIVA, *Toni Nicolini poesia del reale*, cit., pp. 25-26.

<sup>21</sup> G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ernesto Treccani* di T. Nicolini, cit., p. 23.

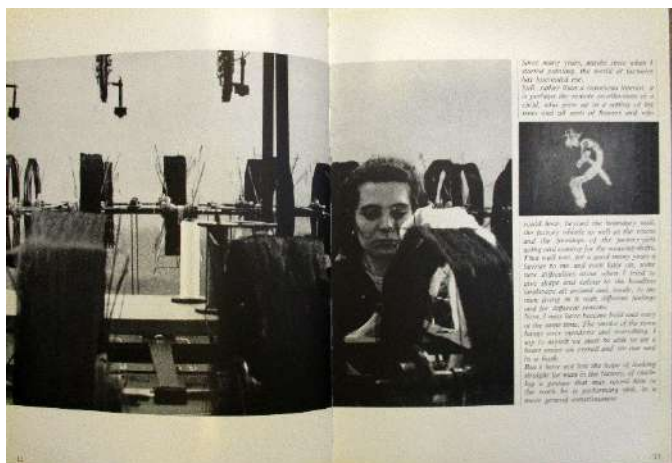


Fig. 5) Da T. Nicolini, *Ernesto Treccani*, 1967, pp. 12-13

Anche per Zannier il quinto quaderno di *Imago* sembra “esprimere- in alcuni punti anche in misura maggiore dei precedenti- quanto gli editori si fossero ripromessi” nelle linee programmatiche della collana<sup>22</sup>, servendo da dimostrazione delle potenzialità proprie al linguaggio fotografico, capace di sostenere con chiarezza un discorso critico sull’arte alla pari del messaggio verbale.

Anche Italo Zannier nel 1970 sarà chiamato a realizzare un suo fotolibro per la collana dei “Quaderni di *Imago*”: in esso l’arte di Giuseppe Zigaina, amico del fotografo sin dagli anni liceali<sup>23</sup>, è interpretata dal fotografo alla luce del suo ambiente natio, quella bassa friulana da cui le opere del pittore hanno tratto spunto. La sequenza di Zannier è volta dunque a ricreare le premesse ambientali dell’arte del pittore, dipanandosi in accostamenti tematici e di assonanza figurativa alla maniera già espressa nel volume su Ernesto Treccani (fig. 6). Le fotografie che ritraggono il pittore nella sua casa di Cervignano rimandano a sua volta allo specifico interesse di Zannier per la fotografia di architettura, sulla cui importanza Zannier si soffermava con scritti teorici già dalla seconda metà degli anni Cinquanta, inteso a promuovere una concezione della fotografia d’architettura come critica visiva. Le fotografie della casa del pittore Zigaina, progettata a fine anni Cinquanta dall’architetto Giancarlo De Carlo, cui Cesare Colombo aveva dedicato il quarto “Quaderno di *Imago*”, erano infatti parte di un reportage fotografico realizzato da Zannier per il numero 11 della rivista d’architettura “*Abitare*”<sup>24</sup>, alcune delle quali riproposte in piccole dimensioni anche all’interno del volume *Fotografia dell’architettura*, summa del pensiero di Zannier sull’argomento, edito dalla casa editrice Il Castello nel 1969<sup>25</sup>. La figura di Zigaina è così inserita all’interno dell’immagine come elemento

<sup>22</sup> I. ZANNIER, *Nicolini e la pittura di Treccani*, cit., p. 8.

<sup>23</sup> Per i rapporti tra Zigaina e Zannier si veda l’*autobiografia impertinente* pubblicata da Zannier in appendice al catalogo della mostra *Ansia d’immagini. Italo Zannier fotografo 1952-1976* (A. MAGGI, *Ansia d’immagini. Italo Zannier fotografo 1952-1976*, Fratelli Alinari, Firenze, 2010, p. 121-123). Quanto alle idee di Zigaina relativamente alla fotografia, esse apparvero nel 1960 nell’intervista all’artista condotta da Zannier nell’ambito dell’inchiesta pubblicata in diverse puntate su “Fotografia”, per cui rimando al secondo capitolo di questa tesi (si veda ancora I. ZANNIER, *Dieci domande a Giuseppe Zigaina*, in “Fotografia”, XIII, n. 7, luglio 1960, pp. 41-42).

<sup>24</sup> G. ZIGAINA, *La casa del pittore Zigaina*, in “Abitare”, n. 11, novembre 1962.

<sup>25</sup> I. ZANNIER, *Fotografia dell’architettura*, cit., pp. 66-67.

d'equilibrio tra spazi interni ed esterni, identificandosi ancora come il fattore umano causa della disposizione degli oggetti, delle suppellettili e dell'arredamento. La razionalità e l'ordine degli ambienti domestici, sapientemente messi in risalto da Zannier, attento a comporre le immagini secondo soluzioni figurative volte a sottolineare le geometrie e i ritmi di pieni e di vuoti progettati da De Carlo, si alternano alle immagini del suo studio, certamente più caotico, a provare quanto riferito qualche pagina innanzi da Pier Paolo Pasolini, che non vedeva coerenza tra la vita ordinata dell'artista e l'agitazione della sua pittura<sup>26</sup>.

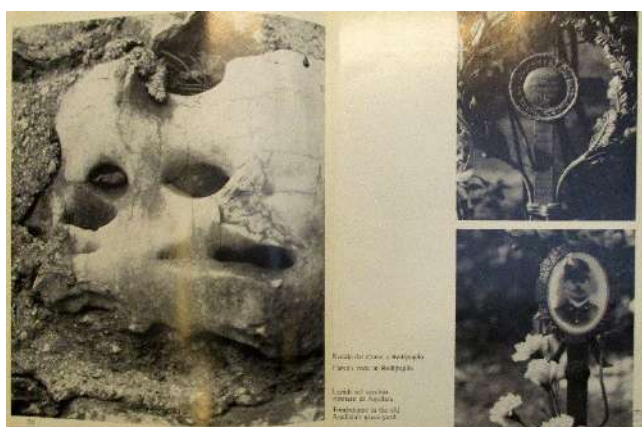


Fig. 6) Da I. Zannier, *Giuseppe Zigaina*, 1970, pp. 74-75.

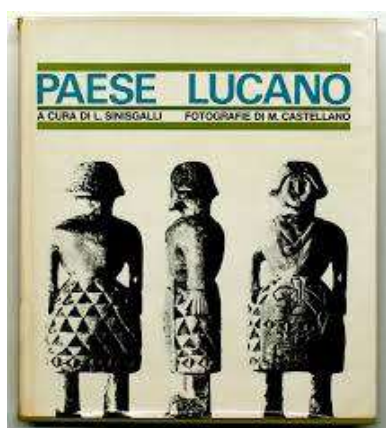
Al di là dell'importanza e della diffusione dei singoli volumi, ciò che è certo è che i "Quaderni di Imago" segnarono un momento importante nel percorso dell'editoria fotografica italiana. Con la loro pubblicazione, infatti, alla metà degli anni Sessanta l'editoria fotografica italiana mostrava una decisa evoluzione nel proporre "argomenti di maggiore impegno culturale e creativo", diversi dai più "classici temi illustrativi legati al turismo<sup>27</sup>". Così "in un panorama squallido che vede negli anni rarissime iniziative originali, qualche coedizione e qualche traduzione" i "Quaderni di Imago" vennero salutati come una importante iniziativa, pur nella lentezza "nella realizzazione dei singoli volumi" e nonostante la loro diffusione "necessariamente limitata"<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> In I. ZANNIER, *Giuseppe Zigaina*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1970.

<sup>27</sup> A. ARCARI- T. CASIRAGHI- C. COLOMBO (a cura di), *Dibattito/14*, cit., p. 27.

<sup>28</sup> A. ARCARI, *E in Italia?*, cit., p. 35.

N. 16



**Autore:** Mimmo Castellano (1932-2015)

**Titolo:** Paese lucano

**Anno:** 1965

**Editore:** Amilcare Pizzi

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Stabilimento d'arti grafiche Amilcare Pizzi S.p.a., Milano

**Tiratura:** 2000 copie

**Curatela grafica:** Mimmo Castellano

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Leonardo Sinisgalli

**Formato:** 31,5x28

**Copertina:** Telata con sovracoperta in cofanetto

**Numero di pagine:** 238

**Numero fotografie:** 191 b/n e 21 a colori<sup>1</sup>

**Prezzo:** Strenna ENI natalizia

**Valore commerciale attuale:** Tra 70 e 110 €

**Recensioni:** I. ZANNIER, *Una novità nell'editoria fotografica. "Paese lucano" fotolibro di Mimmo Castellano*, in "Fotografia", XIX, n. 5, maggio 1966, pp. 24-25.

---

<sup>1</sup>A distanza di molti anni Castellano confessò di avere usato con molta parsimonia il colore per il timore che esso potesse diventare volgare: si scelsero così solo quelle fotografie in cui i colori "sono quasi monocromatici" (F. VITELLI, *Un entomologo a caccia di ombre*, cit., p. 233).

**Bibliografia:** I. ZANNIER, *Dibattito 15 Mimmo Castellano*, cit., p. 51; G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit. p. 93; G. CHITI (a cura di), *Mimmo Castellano fotografico*, cit.

Dall'incontro di Mimmo Castellano con Leonardo Sinisgalli per la pubblicazione, nel 1960, de *La valle dei trulli* (cit. in **cat. n. 8**) nacquero i presupposti per la realizzazione di un altro fotolibro, *Paese lucano*, questa volta commissionato dall'Eni in occasione dell'apertura di nuovi giacimenti petroliferi in Lucania. L'itinerario del viaggio fu scelto dallo scrittore, che stette al fianco di Castellano durante i tre mesi occorsi per l'esplorazione della Basilicata: un lavoro che subì solo una piccola battuta d'arresto per una incomprensione relativa alle macchine fotografiche da usare<sup>2</sup>.

L'uscita di *Paese lucano* confermò le qualità di Castellano già intraviste con l'edizione de *La valle dei trulli*, esplicitando il definitivo superamento di quelle sofisticazioni grafiche che caratterizzavano invece il primo fotolibro dell'autore, *Moods* (**cat. n. 8**).

È la disinvolta attitudine al racconto di Castellano a colpire Zannier che considera l'esito narrativo del volume come “uno dei meriti principali di questo libro<sup>3</sup>”: d'altra parte, sulla maturazione del fotografo sul tema del racconto per immagini dovette certo influire la personalità di Crocenzi, conosciuto a seguito della pubblicazione di *Moods*. Nell'articolo *Foto + grafica* scritto da Castellano per “Popular photography. Ed. italiana” nel 1966, egli distingue infatti coloro che usano la fotografia in ambito editoriale come mero supporto al testo da coloro che invece sono veri e propri “narratori per immagini”, i quali, “unitamente al racconto con le parole, ne svolgono uno parallelo con le figure” raccontando “tutto ciò che val meglio raccontato per immagini, che non descritto con parole<sup>4</sup>”. Per Castellano ogni fotografo che operi per la diffusione dell'immagine deve dunque, già nel momento della ripresa, tenere conto di tutti quei fattori che determineranno il “consumo industriale” del suo lavoro, così come l'impaginatore, che può anche identificarsi nel fotografo, dovrà impostare il suo studio in base allo svolgimento logico del racconto, al fine di renderne più agevole la lettura da parte del pubblico<sup>5</sup>.

La narrazione di *Paese lucano* procede così dal generale al particolare, passando dalla descrizione del territorio naturale visto dall'alto a prospettive frontali che preannunciano il progressivo avvicinamento del fotografo alle varie realtà urbane ed extraurbane della Lucania. Per

---

<sup>2</sup> La richiesta di Sinisgalli di utilizzare una Linhoff 13x18 non fu soddisfatta da Castellano che preferì lavorare con due Rolleiflex e due Leica, adattando ai suoi macchinari un periscopio capace di puntare l'obiettivo in una direzione per fotografare nella direzione opposta. Un espediente che avrebbe permesso a Castellano di realizzare fotografie più autentiche e meno “posate” perché realizzate all'insaputa del soggetto (Ivi, p. 229).

<sup>3</sup> I. ZANNIER, *Una novità nell'editoria fotografica. “Paese lucano” fotolibro di Mimmo Castellano*, cit., p. 24.

<sup>4</sup> M. CASTELLANO, *Foto + grafica*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 109, luglio 1966, pp. 45-46.

<sup>5</sup> Ivi, p. 46.

ottenere ciò, molti anni dopo, Castellano rivelò di essersi attenuto “alla sequenza logica del viandante che si addentra nel territorio e lo scopre man mano”, sottolineando ancora le affinità di montaggio con la tecnica cinematografica<sup>6</sup>. Un progressivo avvicinamento che introduce il fotografo nella vita svolta dall’uomo all’interno dell’ambiente naturale o urbano presentato, con la descrizione del tipo di attività svolta in seno alla comunità (fig. 1) e degli strumenti di lavoro che la caratterizzano. L’attenzione data alla qualità materica delle cose ha del resto determinato l’appellativo affibbiatogli da Leonardo Sinisgalli, che lo definì “entomologo” come allusione alla sua abituale tendenza a prediligere il dettaglio sull’insieme<sup>7</sup>.



Fig. 1) Da M. Castellano, *Paese Lucano*, 1965, pp. 30-31

Fedele a quell’immaginario iconico messo a punto nelle opere precedenti, l’attenzione riservata alle manifestazioni superficiali degli intonaci bianchi sui muri nonché ai dettagli di porte in legno e ai chiavistelli si iscrive all’interno di un ricorrente vocabolario caratterizzante l’intera ricerca fotografica di Castellano, inserito qui in una narrazione distesa e affatto autobiografica. Gli utensili da cucina e gli altri manufatti domestici acquistano l’esemplarità e la forza di relitti sottratti al tempo, imponendosi sul lettore in immagini volte a esaltare la perizia artigianale di chi quelle forme ha creato con la materia grezza. La ricerca di Castellano si attesta così su un piano antropologico complesso, che anticipa in qualche modo le indagini sulla cultura materiale del sud Italia condotte da alcuni dei più impegnati fotografi italiani nella prima metà degli anni Settanta (fig. 2).

---

<sup>6</sup> F. VITELLI, *Un entomologo a caccia di ombre*, cit., p. 233.

<sup>7</sup> Ivi, p. 227.





Fig. 2) Da M. Castellano, *Paese Lucano*, 1965, pp. 152-153.

Una serie di immagini si interroga poi sul valore semantico dei segni lasciati sui muri, dalle insegne- come “lettering di natura popolare<sup>8</sup>” - ai graffiti sugli intonaci erosi dal tempo mentre le fotografie conclusive battono sul tema della morte, cui alludono le croci sul terreno del cimitero, le porte delle abitazioni vestite a lutto e le lapidi tombali, preannunciando così il fotolibro successivo, progettato su idea di Crocenzi, che uscirà nel 1967 col titolo *Noi vivi* per la casa editrice barese Dedalo (cat. n. 23).



Fig. 2) Da M. Castellano, *Paese Lucano*, 1965, pp. 106-107

Quanto alla relazione tra testo e immagine in *Paese lucano*, il volume presenta poche pagine iniziali, introduttive e autobiografiche, affidate alla penna di Leonardo Sinisgalli, curatore del volume, laddove la sequenza fotografica è interrotta, a frequenza non costante, da poesie dello stesso Sinisgalli -o di altri poeti lucani- oltre che dalla trascrizione dal dialetto di alcuni canti popolari (fig. 3). A distanza di cinquanta anni dall’uscita del fotolibro, nel 2006, Castellano, allettato dall’idea di una possibile riedizione di *Paese lucano* per il centenario dalla nascita di Sinisgalli, dovette confessare dell’inadeguatezza di quei versi poetici accostati alle sue immagini: una selezione

<sup>8</sup> Ivi, p. 234.



letteraria che vide poco convinto lo stesso Sinisgalli, il quale rivelò, in quelle scelte, tutta la sua stanchezza<sup>9</sup>. Puntualmente naufragò il progetto di riedizione del volume, benché fortemente voluto dall'autore che con l'occasione avrebbe desiderato ottemperare a quelle imperfezioni presenti nel volume del 1965, inevitabili data la velocità con cui *Paese lucano* fu al tempo impaginato e edito, se pur dal migliore stampatore italiano del tempo<sup>10</sup>.

Stampato in sole 2000 copie “distribuite a una cerchia ristretta di ministri, deputati, uomini di potere e clienti dell'Eni<sup>11</sup>”, *Paese lucano* fu più volte definito come fotolibro «di lusso»<sup>12</sup>, a conferma dunque di una tipologia editoriale che, alla metà degli anni Sessanta, mostrava chiaramente il suo carattere elitario, nonostante la fatica profusa sin dalla metà degli anni Cinquanta da quanti hanno inteso il fotolibro come mezzo popolare di diffusione culturale.

---

<sup>9</sup> M. BUBBICO, *Paese lucano*, <http://www.urlodelsole.it/design/5-design-testi/95-paese-lucano.html>.

<sup>10</sup> F. VITELLI, *Un entomologo a caccia di ombre*, cit., p. 235.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Vedi ad es. I. ZANNIER, *Dibattito 15 Mimmo Castellano*, cit., p. 51; I. ZANNIER, *Una novità nell'editoria fotografica. “Paese lucano” fotolibro di Mimmo Castellano*, cit., pp. 24-25.

N. 17



**Autore:** Giulia Pirelli- Carlo Orsi (1941)

**Titolo:** Milano

**Anno:** 1965

**Editore:** Bruno Alfieri

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Fantoni Artegrafica, Venezia

**Tiratura:** 500 copie

**Grafica:** Giancarlo Iliprandi

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Dino Buzzati

**Formato:** 40x30

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 102

**Numero fotografie:** 54 b/n

**Prezzo:** 8000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 800-1100 €

**Recensioni:** T. N[ICOLINI], *Pirelli/Orsi, Milano*, in "Foto Magazin", XI, n.1, gennaio 1966, p. 8.

**Bibliografia:** M. PARR- G. BADGER, *The photobook: a history*, vol. 1, cit., p. 224.

## **Altro:** Segnalazione al Premio Nadar 1966

Quarto fotolibro dedicato al capoluogo lombardo, *Milano* di Giulia Pirelli e Carlo Orsi esce nel 1965 in tiratura di 500 copie<sup>1</sup>, edito dalla casa editrice milanese Bruno Alfieri, già dedita alle edizioni d'arte. Le ampie dimensioni del volume unite alla sua tiratura limitata avvicinano di fatti *Milano* a quel tipo di editoria artistica cui l'editore era avvezzo: maneggiabile con difficoltà, il fotolibro richiede infatti particolari condizioni di fruibilità, raggiungendo, una volta aperto, le dimensioni di 60 cm di base per 40 cm di altezza. La stessa qualità della carta viene a modificarsi nel passaggio tra la prima parte del volume, in cartoncino grigio, su cui si leggono i frammenti testuali scritti da Dino Buzzati, e la seconda - certamente più consistente - in carta patinata lucida, in cui si susseguono senza soluzione di continuità le fotografie degli autori. La paternità delle fotografie non è attribuita, mentre un elenco ripiegabile, al termine del volume, riporta *l'Indice dei luoghi*, con una elencazione dei titoli delle immagini. Da un articolo di Toni Nicolini del gennaio 1966 apparso sulle pagine di "Foto Magazin" si sa però che Giulia Pirelli è l'autrice delle fotografie dedicate ai quartieri minori e più antichi di Milano, laddove le immagini di Orsi ritraggono invece la città in costruzione.

Il testo di Dino Buzzati, milanese d'adozione, rinuncia a un discorso critico sulle fotografie, presentandosi invece come un insieme di brevi passaggi testuali dedicati alla città, impaginati ai margini di ciascun foglio per le prime dieci pagine del volume: una concatenazione di diciassette brani poetici che rimanda alla stessa struttura frammentaria del singolo scatto fotografico. Trattasi di una lettura evocativa su una città inquinata e grigia, puzzolente e mortifera che, al tempo, sembrava in continua e inarrestabile mutazione, cavalcando il corso dirompente del miracolo economico. La città che Buzzati quasi supplica di evitare e trascurare, diventa invece in quegli anni meta prediletta per i fotografi, intenti a cogliere quella modernità che li avrebbe attratti e respinti allo stesso tempo. Le fotografie di Giulia Pirelli e di Carlo Orsi offrono infatti una immagine della città di Milano in divenire, con orizzonti di grattacieli a segnare gli spazi dei nuovi quartieri in costruzione mentre manifesti pubblicitari, insegne e cartelli stradali diventano indicatori di una società sempre più attratta da necessità indotte e incanalata in percorsi di massa (fig. 1-2).

---

<sup>1</sup> L'informazione è tratta dall'articolo *Carlo Orsi- Milano, 1965* di Raffaella De Chirico pubblicato su "La Stampa" il 13 marzo 2013 in occasione della mostra su Carlo Orsi presso la galleria Photographica Fine Art di Lugano (<http://www.lastampa.it/2013/03/13/cultura/fotografia/approfondimenti/carlo-orisi-milano-N2GKsMa86JIMiD353LqIZM/pagina.html>).

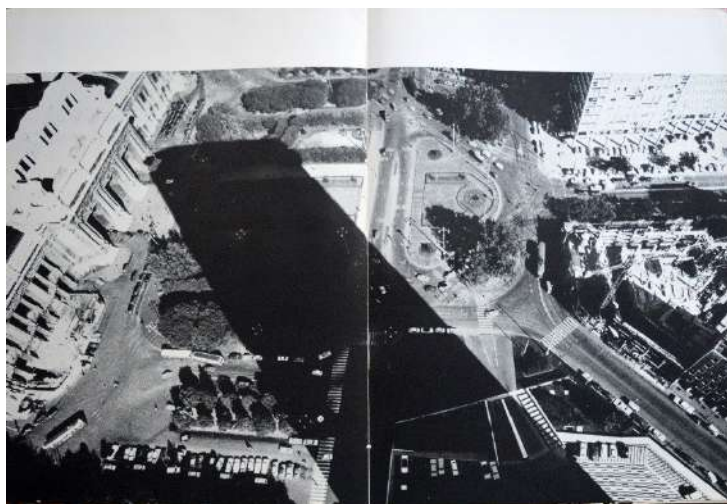


Fig. 1) Da C. Orsi- G. Pirelli, *Milano*, 1965, s. n. p.

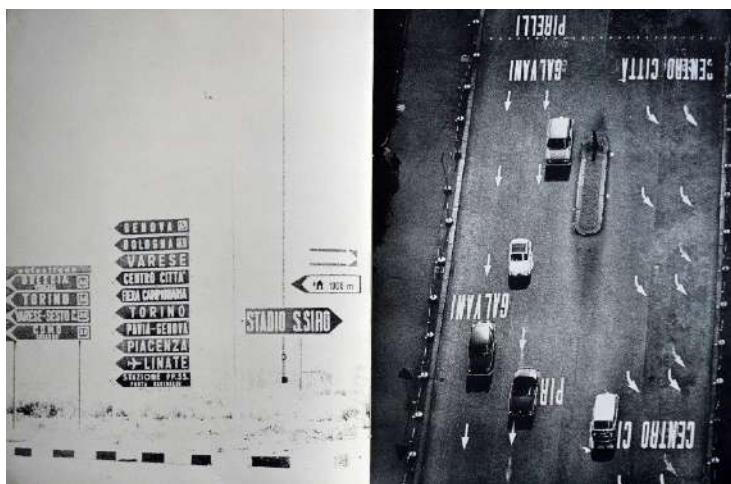


Fig. 2) Da C. Orsi- G. Pirelli, *Milano*, 1965, s. n. p.

Attenuata la polemica sociale, la Milano da loro descritta è quindi quella del *boom* economico, meta indiscussa per gli emigranti del sud che si accalcano sui treni; è la Milano dei trasporti e della finanza, dei consumi e del tempo libero, dove sembra comunque esserci sempre tempo per passeggiare tra le anticaglie di antiquari e di fiere cittadine, quale quella di Senigallia caratterizzante, sin dal 1941, l'iconografia di una certa Milano minore (fig. 3). La quasi totale mancanza di riferimenti sociali e umani ha però suscitato una certa disapprovazione nelle poche voci che hanno recensito il volume, che si sarebbero aspettati invece un fotolibro più impegnato a livello sociologico, capace cioè di mostrare e far comprendere visivamente le conseguenze e il significato della trasformazione urbanistica in atto<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> T. N[ICOLINI], *Pirelli/Orsi, Milano*, cit., p. 8.



Fig. 3) Da C. Orsi- G. Pirelli, *Milano*, 1965, s. n. p.

*Milano* sembrò così rappresentare un'altra occasione mancata, nonostante chi aveva giudicato qualche anno prima il libro di Mario Carrieri troppo ossequioso nei confronti del linguaggio di Klein (**cat. n. 7**) avrebbe potuto apprezzare la scelta di Carlo Orsi e Giulia Pirelli che poco concessero alle sgrammaticature formali dell'americano. I due autori, pur non rinunciando a una stampa fortemente contrastata, puntarono piuttosto al massimo del controllo grafico, bilanciando elementi formali e bianchi e neri in un gioco di continui contrappunti e rimandi visuali (fig. 4).

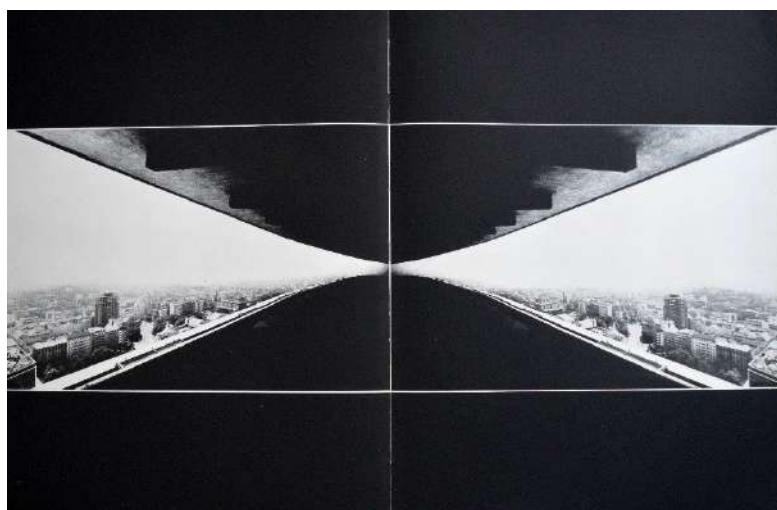


Fig. 4) Da C. Orsi- G. Pirelli, *Milano*, 1965, s. n. p.

Nel 2015 Carlo Orsi pubblicherà un altro fotolibro dedicato a Milano, *Milano 2015*, uscito in occasione dei cinquant'anni dal primo suo fotolibro sull'argomento<sup>3</sup>: la presentazione spetterà questa volta ad Aldo Nove che adotterà la stessa formula al tempo sperimentata da Dino Buzzati. D'altra

<sup>3</sup> C. ORSI, *Milano 2015*, Skira, Milano, 2015.

parte l'intero volume cita esplicitamente *Milano* del 1965 nel formato, nelle dimensioni, nel tipo di carta utilizzato e nella stessa impaginazione, avendo tra l'altro affidato la grafica dell'insieme a Giancarlo Iliprandi, responsabile grafico anche dell'edizione degli anni Sessanta. Nel breve accenno al fotolibro del 1965 nessun riferimento, però, spetta a Giulia Pirelli, coautrice, al tempo, del volume.



**Autore:** Ferdinando Scianna (1943)

**Titolo:** Feste religiose in Sicilia

**Anno:** 1965

**Editore:** Leonardo Da Vinci

**Città:** Bari

**Collana:** Piccolo orizzonte

**Stampa:** Dedalo Litostampa, Bari

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Mimmo Castellano

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** Palermo, L'immagine, 1987

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Leonardo Sciascia

**Formato:** 19x13,5

**Copertina:** Rilegato in tela.

**Numero di pagine:** 224

**Numero fotografie:** 113 b/n

**Prezzo:** 2800 lire

**Valore:** Tra 400 e i 1000 €

**Recensioni:** I. ZANNIER, *Novità in libreria. Feste religiose in Sicilia di Leonardo Sciascia con fotografie di Ferdinando Scianna*, in "Foto Magazin", X, n. 5, maggio 1965, p. 31.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 91; M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 3, cit. p. 111.

**Altro:** Premio Nadar 1966

La pubblicazione di *Feste religiose in Sicilia* nel 1965 presentò alla cultura fotografica del paese un Ferdinando Scianna poco più che ventenne che, al principio della sua attività fotografica, non aveva mancato di offrire un risultato preciso e maturo. Questo, scriveva nel 1967 Antonio Arcari, era del resto spiegabile non soltanto con la preparazione culturale del fotografo – allora studente di Lettere presso l’Università degli studi di Palermo – quanto in generale con una nuova e più impegnata condizione della fotografia italiana<sup>1</sup>.

D’altra parte, in una nota del 1963 apparsa su “Popular Photography Ed. Italiana”, Ferdinando Scianna presentava già chiaramente la sua poetica, quando scriveva di rifarsi

*alla maniera più moderna di intendere la fotografia che, liberata da qualsiasi influenza da parte delle altre arti figurative, si pone come ricerca di interpretazione della realtà in una maniera il più possibile semplice ed immediata. Niente quindi sollecitazioni estetizzanti e niente trasposizione documentaristica della realtà, ma piuttosto tentativo di espressione, nella o nelle fotografie, della totalità delle esperienze*<sup>2</sup>.

La rivendicazione “di quella che è la propria posizione nei confronti della realtà” portata avanti da Scianna intendeva infatti porre l’accento sulle potenzialità interpretative del lavoro del fotografo al di là della presunta neutralità dell’immagine fotografica. Presentando il suo *Feste religiose in Sicilia* Scianna avrebbe infatti detto di essersi posto “di fronte alla realtà con lo stesso atteggiamento con cui Sciascia si pone dinanzi al documento storico, ossia interpretandolo con gli strumenti dell’ideologia e della cultura ed esprimendolo con le proprie capacità artistiche”<sup>3</sup>. Il libro fu infatti introdotto da Leonardo Sciascia, conosciuto nel 1962 mentre esponeva alcune immagini del suo reportage sulle festività siciliane a Bagheria, città natale del fotografo<sup>4</sup>. Il saggio- dal titolo *Una candela al santo una al serpente* - provocò però al tempo la reazione degli organi ufficiali cattolici i quali, sulle pagine dello “Osservatore romano”, nell’aprile 1965, non mancavano di accusare la

---

<sup>1</sup> A. ARCARI, *Ferdinando Scianna*, in “Foto Film”, XII, n. 2, febbraio 1967, p. 37.

<sup>2</sup> S. n., *Occhio nuovo. Ferdinando Scianna*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 67, gennaio 1963, pp. 34-35.

<sup>3</sup> Cit. in I. ZANNIER, *Novità in libreria. Feste religiose in Sicilia*, cit., pp. 30-31.

<sup>4</sup> P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., p. 330.



visione che lo scrittore offriva della religiosità siciliana, al limite tra il paganesimo e la blasfemia<sup>5</sup>. Un sentimento quasi carnale quello che legava i devoti alle figure dei Santi la cui radice, per Sciascia, stava “in una totale refrattarietà [dei siciliani] a ciò che è mistero, invisibile rivelazione, metafisica<sup>6</sup>”: una visione in chiave materialistica e profana dell’argomento che nelle fotografie di Scianna avrebbe poi trovato una significativa convergenza. Il testo viene posto in apertura alle immagini, procedendo autonomamente rispetto alle fotografie ripartite in 15 sezioni, rispettivamente dedicate ad altrettante festività di diverse località siciliane (Fig. 1). Nella parte conclusiva del libro la sezione con le *Brevi note alle immagini* funge da commento finale alle fotografie, redatta interamente dal fotografo.

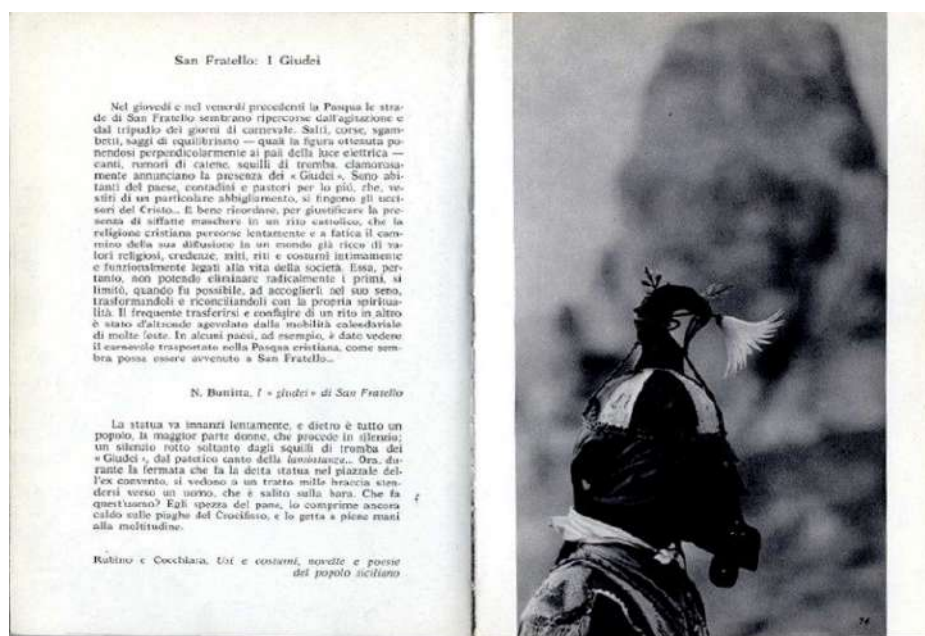


Fig. 1) Da F. Scianna, *Feste religiose in Sicilia*, 1965, pp. 73-74.

Della reiterata indifferenza di Scianna nei confronti della poetica artificiosa di William Klein e dei continui riferimenti alle scelte espressive di Henri Cartier-Bresson si trova testimonianza in diverse occasioni nelle parole del fotografo stesso<sup>7</sup> che, d'altra parte, è ben consapevole di come l'estetica bressoniana sia stata mediata in Sicilia dagli esempi di Enzo Sellerio: caposcuola dagli anni Sessanta “di una corrente siciliana che non fu presa troppo in considerazione per via della

<sup>5</sup> Sul diverbio con l'“Osservatorio romano” vedi M. SMARGIASSI, *L'osservatore siciliano e l'Osservatore romano*, in “Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografico”, 4 novembre 2015, consultabile in <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/11/04/losservatore-siciliano-e-losservatore-romano/>.

<sup>6</sup> L. SCIASCIA, *Una candela al santo una al serpente*, in F. SCIANNA-L. SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1965, p. 21.

<sup>7</sup> I. ZANNIER, *Novità in libreria. Feste religiose in Sicilia*, cit., p. 30; M. RAFFINI, *Ferdinando Scianna*, in “Il progresso fotografico”, LXXX, n. 7/8, luglio-agosto 1973, p. 42.

dislocazione geografica<sup>8</sup>”, Sellerio- nel 1960- aveva già illustrato per la rivista “Sicilia” di Flavio Flaccovio un articolo di Sciascia sullo stesso tema, dedicato alla Settimana Santa di Caltanissetta<sup>9</sup> (fig. 2-3).



Fig. 2-3) L. SCIASCIA, *La settimana santa a Caltanissetta*. Fotoservizio di Enzo Sellerio, in “Sicilia”, 1960, VII, n. 26, pp. 70-71 e pp. 82-83

Le fotografie di Scianna presenti in *Feste religiose in Sicilia* attestano così di una scelta espressiva che avrebbe caratterizzato ancora a lungo, come più volte è stato notato, la fotografia del Sud, in gran parte basata sulla narrazione visiva della realtà sociale nei modi del reportage classico di intento antropologico di cui si è specificato nel saggio (fig. 4).



Fig. 4) Da F. Scianna, *Feste religiose in Sicilia*, 1965, pp. 62-63.

<sup>8</sup> M. RAFFINI, *Ferdinando Scianna*, cit.

<sup>9</sup> L. SCIASCIA, *La settimana santa a Caltanissetta*. Fotoservizio di Enzo Sellerio, in “Sicilia”, 1960, VII, n. 26, pp. 70- 87.

Il reportage sulle festività siciliane di Ferdinando Scianna era già stato presentato nel 1963 a Milano in occasione di una esposizione allestita nelle sale della biblioteca Sormani, in cui furono apposti anche alcuni commenti di Leonardo Sciascia. La recensione che nel febbraio dell'anno successivo Giuseppe Turrone diede sulle pagine di "Ferrania" non fu però troppo lusinghiera, trovando il lavoro del fotografo siciliano decisamente frammentario: "un discorso che si affida a frasi, in sé molto belle e suggestive, ma pur sempre frasi" che non riuscivano- per il critico- a trovare un filo narrativo<sup>10</sup>. Un giudizio, quello di Turrone, espresso a un anno dall'uscita del libro fotografico, che invece fu accolto favorevolmente dalla critica, considerato ancora nel 1973 come "l'opera di un «enfant prodige» della fotografia" e come "uno dei fotolibri più validi e più belli usciti in Italia da dopoguerra ad oggi<sup>11</sup>". Il successo delle fotografie di Scianna è d'altra parte confermato dal lavoro di scomposizione e ricomposizione delle immagini del volume che Michele Gandin approntò, in quello stesso 1965, con la realizzazione del documentario *Processioni in Sicilia*: una pratica di lettura e reinterpretazione in termini filmici del materiale fotografico già sperimentata dal regista nel 1961 quando lavorava sul reportage di Carlo Bavagnoli dedicato a Trastevere (**cat. n. 12**) e che avrebbe impegnato ancora Gandin nel 1969 per la realizzazione de *Gli esclusi*, tratto dall'omonimo reportage di Luciano D'Alessandro (**cat. n. 29**).

*Feste religiose in Sicilia* è stato riedito nel 1987 dalla casa editrice palermitana L'immagine in una veste del tutto differente: presentato in custodia, dal formato decisamente più grande rispetto all'originale del 1965, la riedizione del volume di Scianna non rispetta le sequenze e i formati originali delle immagini, puntando quasi esclusivamente sulla ricercatezza formale dell'edizione laddove il volume del 1965 usciva all'interno di una collana etno-antropologica di piccolo formato, venduto a un prezzo di 2800 lire, decisamente inferiore rispetto alla maggior parte dei libri fotografici pubblicati negli stessi anni.

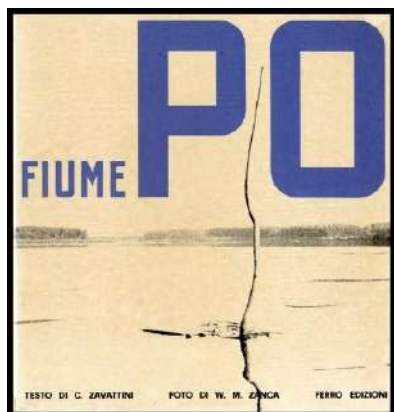
Il valore commerciale che invece oggi la prima edizione di *Feste religiose in Sicilia* ha raggiunto è in gran parte dovuto alla sua presenza all'interno della *History of photobook* di Martin Parr, che di recente ha ancora inserito il libro nella lista dei migliori fotolibri<sup>12</sup>, esposto nell'apposita sezione della mostra *Photobook Phenomenon* di Barcellona (2017).

---

<sup>10</sup> G. TURRONI, *Mostre milanesi. Feste religiose siciliane di Ferdinando Scianna alla Biblioteca Comunale di Milano*, in "Ferrania", XVIII, n. 2, febbraio 1964, pp. 18-19.

<sup>11</sup> M. RAFFINI, *Ferdinando Scianna*, cit.

<sup>12</sup> *The collector's vision. Martin Parr's best photobooks*, in M. NEUMÜLLER (a cura di), *Photobook Phenomenon*, cit., s. n. p.



**Autore:** William M. Zanca (1935)

**Titolo:** Fiume Po

**Anno:** 1966

**Editore:** Ferro Edizioni

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Stabilimento Grafica Matarelli S.p.a., Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Luigi Testori

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio** Cesare Zavattini

**Formato:** 27,5x27

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 100

**Numero fotografie:** 120 b/n

**Prezzo:** 5800 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 100 e 150 €

**Recensioni:** G. CASTAGNOLA, *Libri*, recensione a *Fiume Po* di W. Zanca, in "Fotografia", XIX, n. 6, giugno 1966, p. 30; M. SPINELLA, *Libri. Cesare Zavattini e William Zanca*. Recensione a *Fiume Po* di W. Zanca, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 110, agosto-settembre 1966, p. 30; G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Fiume Po* di W. Zanca, in "Ferrania", XX, n. 10, ottobre 1966, pp. 41-42; A. ARCARI, *Due libri sul Po*, cit., pp. 11-15.

## **Bibliografia: -**

**Altro:** Segnalazione, Premio Nadar 1967

*Era la primavera del '63, e stavo in vacanza a Luzzara, ancora in bilico tra il freddo e il caldo [...] Una mattina arrivò da Milano un giovane con una Leica, di nome Zanca [...] Aveva un gilet a fiori e in mano un mio vecchio libro intitolato «Un paese», composto con la collaborazione di un maestro della fotografia<sup>1</sup>.*

Con queste parole Cesare Zavattini racconta, nell'introduzione al libro fotografico *Fiume Po* pubblicato a Milano dalla casa editrice Ferro nel 1966, il suo incontro con il fotografo William Zanca, autore delle immagini del volume. Per Zanca, che fino a quel momento aveva realizzato a scopi professionali "44 servizi fotografici di grande dimensione dedicati a diversi aspetti della vita padana<sup>2</sup>", quel colloquio sarebbe stato infatti l'occasione giusta per proporre allo sceneggiatore emiliano di collaborare alla stesura della parte testuale di un eventuale libro fotografico da dedicare alla geografia del fiume. È durante quell'incontro che Zavattini suggerirà al fotografo di intraprendere insieme un viaggio sul Po dalla sorgente alla foce, assecondando una idea già da lui accarezzata diversi anni prima, quando progettava di inserire all'interno della collana "Italia mia" pensata per Einaudi un volume fotografico sullo stesso tema da affidare prima a Carlo Levi<sup>3</sup> e poi a Renzo Renzi<sup>4</sup>.

A distanza di dieci anni dalla progettazione di "Italia mia", Zavattini tornava quindi a vagheggiare l'idea di un libro fotografico dedicato al fiume Po, riservando per sé la realizzazione della parte testuale. Rinunciando alla matita e al quaderno come strumenti di registrazione degli avvenimenti, egli si dichiarava pronto ad affrontare il viaggio armato di magnetofono, dispositivo che, tra i mezzi tecnici di riproduzione, si inseriva con coerenza nella concezione artistica zavattiniana volta alla registrazione della quotidianità in tutti i suoi avvenimenti, anche e soprattutto i meno significanti. Il magnetofono avrebbe d'altro canto permesso ancora a Zavattini, oberato da innumerevoli impegni e sempre incalzato dagli editori per i cronici ritardi nella consegna dei testi, di esimerlo dall'obbligo di scrivere a penna: "confluivano da ogni parte mie vecchie teorie sull'arte per

---

<sup>1</sup> C. Zavattini in W. ZANCA, *Fiume Po*, Ferro Edizioni, Milano, 1966, p. 7.

<sup>2</sup> R. DELL'ARA, *Il fotografo del Po. William M. Zanca ha recentemente eseguito un importante reportage lungo il fiume assieme a Cesare Zavattini*, in "Fotografia", XVI, n. 9-10, settembre-ottobre 1963, p. 17.

<sup>3</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 4/10/1952, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, fogli 71-72.

<sup>4</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 30/10/1953, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, fogli 97-101.

fugare il dubbio che la chiave dell'omaggio che tributavo alla tecnica fosse, come in parte era, pigrizia<sup>5</sup>”, ammetterà lo scrittore nella prefazione al libro fotografico.

Le registrazioni incise nei cinque giorni di viaggio lungo il Po nell'agosto 1963, di fatto, non furono trascritte nella parte testuale del fotolibro; esse servirono piuttosto a Zavattini per la stesura del suo *Viaggetto sul Po*, edito da Bompiani nel 1967 all'interno della raccolta *Straparole*<sup>6</sup>.

Già nel febbraio 1964, in una corrispondenza indirizzata a William Zanca, Zavattini stabiliva infatti che la parte testuale di *Fiume Po* sarebbe dovuta consistere in una prefazione di poche pagine dedicata alla “nascita del libro”, secondo “quanto mi è rimasto nel cuore di questa avventura estiva per via d'acqua”, e nelle didascalie da apporre sotto le fotografie “in cui notizia e qualche cosa di più si fondano in uno stile il più secco possibile<sup>7</sup>”.

La struttura complessiva di *Fiume Po* così come indicata dalla lettera che Zavattini inviava a Zanca nell'inverno 1964 non sarebbe forse stata dissimile, nelle intenzioni zavattiniane, da quella progettata per il fotolibro edito con Paul Strand, avendo infatti pensato per il volume da realizzare con Zanca a una prefazione di suo pugno e a delle didascalie con informazioni basilari e “qualche cosa di più”. L'intento era infatti quello di fare delle didascalie l'elemento fondamentale dal cui “carattere il libro ricaverà una delle sue impronte più nette e mi auguro singolari”, grazie a soluzioni verbo-visuali atte a coniugare “il lato informativo” con quello “interpretativo”, secondo quanto scriveva lo sceneggiatore a un collaboratore della casa editrice milanese nell'agosto 1964<sup>8</sup>.

Per ragioni di tempo, le didascalie si risolvettero invece essenzialmente in brevi titolature con la sola indicazione del soggetto e del luogo dello scatto. In una lettera del 4 dicembre 1965 a Battaglini, responsabile per la casa editrice Ferro, Zavattini infatti, evidentemente pressato dai tempi stretti di consegna, comunicò la sua decisione di riservare per sé la sola scrittura della prefazione, per affidare a Zanca la parte relativa alle didascalie, che adesso si vogliono “puramente informative, secche” e solo “là dove sono necessarie [...] per dare l'idea di un itinerario compiuto<sup>9</sup>”.

*Ora è da domandarsi la cosa sostanziale: il libro ha bisogno delle mie didascalie come conditio sine qua non o anche: il libro ha ugualmente una sua fisionomia, senza che il pubblico senta*

---

<sup>5</sup> In W. ZANCA, *Fiume Po*, cit., p. 9.

<sup>6</sup> C. ZAVATTINI, *Straparole*, Bompiani, Milano, 1967, pp. 289-310.

<sup>7</sup> Lettera di C. Zavattini a W. Zanca, 3/2/1964, Archivio Zavattini, Faldone Za, L-7-1-4, foglio 1.

<sup>8</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 21/8/1964, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, fogli 5-7.

<sup>9</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 4/12/1965, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, fogli 8-9. In una lettera del 13 dicembre 1965 si forniscono all'editore ulteriori specificazioni sulle didascalie, annunciando di avere scelto “in linea di massima i punti nei quali una notizia del luogo la si ritiene indispensabile come nei segnali che guidano il cammino, o la navigazione secondo una geografia concreta, almeno da sapere l'itinerario di regione in regione del fiume. Ma si potrebbero fare delle didascalie impersonali, con dei dati precisi, sintetici, una trentina o una quarantina che insieme fornissero al lettore quanto di fondamentale desidera sapere su un piano geografico” (Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 13/12/1965, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, foglio 10).

*mananza di sorta, con la mia prefazione, il malloppo delle foto esposto secondo l'itinerario dalla fonte al mare? se ne venderebbe qualche copia di meno? In coscienza non credo [...] Non è che sottovaluti le mie didascalie, ma con l'acqua alla gola come siamo mi sforzo di essere davvero concreto*<sup>10</sup>.

Nel corso della progettazione del volume non furono però solamente le didascalie a mutare d'autore e tipologia, quanto l'intera impostazione del fotolibro subì importanti modificazioni.

Nella lettera che Zavattini inviava a Zanca il 3 febbraio 1964, a pochi mesi dal 'viaggetto sul Po' che li vide protagonisti nell'estate immediatamente precedente, è infatti chiaramente delineata l'originaria concezione del fotolibro da parte di Zavattini, che vuole che le fotografie di Zanca siano il vero e proprio "corpus del libro" finalizzato a illustrare "punto per punto il viaggio"<sup>11</sup>, nel pieno riconoscimento dell'autorialità del fotografo in un prodotto editoriale dove la parte fotografica è preponderante per quantità e autonomia di significato. Se ancora nel 1964 il titolo del fotolibro oscillava tra *Viaggetto sul Po, Dalla fonte al delta, 640 km d'acqua*<sup>12</sup>, la scelta definitiva cadde poi in un lapidario *Fiume Po*, "così come risalta nel bel cartello solido e grafico della foto di Zanca"<sup>13</sup>, cartello segnalato a più riprese come la "prima dichiarazione civile, chiamiamola così, ufficiale della presenza segnaletica del fiume"<sup>14</sup> (fig. 1).



Fig. 1) Da W. Zanca, *Fiume Po*, 1966, pp. 4-5.

La consapevolezza della complessità progettuale di un libro fotografico porta d'altra parte Zavattini e Zanca a riflettere anche sui criteri d'impaginazione: se la sequenza delle immagini fotografiche avrebbe certamente dovuto riflettere il percorso compiuto durante il viaggio, rispettando la successione cronologica e geografica degli eventi e dei luoghi visitati, la modalità di presentazione

<sup>10</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 4/12/1965, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, fogli 8-9.

<sup>11</sup> Lettera di C. Zavattini a W. Zanca, 3/2/1964, Archivio Zavattini, Faldone Za, L-7-1-4, foglio 1.

<sup>12</sup> Lettera di C. Zavattini a W. Zanca, 3/2/1964, Archivio Zavattini, Faldone Za, L-7-1-4, foglio 1.

<sup>13</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 13/12/1965, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, foglio 10.

<sup>14</sup> Lettera di C. Zavattini a W. Zanca, 3/2/1964, Archivio Zavattini, Faldone Za, L-7-1-4, foglio 1.



grafica doveva escludere soluzioni ‘surreali’ o ‘espressionistiche’, favorendo invece il più possibile il “potenziamento del dato obiettivo”<sup>15</sup>. Ai criteri estetico-formali Zavattini mostrava dunque di preferire soluzioni diacronico-narrative, secondo i modelli già ampiamente collaudati del reportage fotografico, in una generale e incondizionata fiducia sullo statuto indicale dell’immagine fotografica. Un’impaginazione da risolvere secondo un problema che, verrà suggerito ancora a distanza di qualche mese all’editore, “può essere non solo geometrico, cioè una relazione di vuoti e di pieni, ma altresì creativo, anche narrativamente parlando”<sup>16</sup>. Che, ad esempio, la concatenazione delle immagini in una sequenza fotografica bastasse già, senza ricorrere a sofisticati esercizi grafici, a ottenere “qualcosa di plastico” lo spiegava chiaramente Zavattini allo stesso Zanca con riferimento alle immagini di un tramonto, che se presentato in una sequenza di immagini -come effettivamente fu fatto- avrebbe certamente avuto un effetto molto meno “consuetudinario”<sup>17</sup> (fig. 2).



Fig. 2) Da W. Zanca, *Fiume Po*, 1966, pp. 64-65.

Ma le carte di Zavattini, testimonianza di una lunga progettazione editoriale, sono importanti in quanto confermano l’assoluta predilezione dello scrittore per una idea di libro fotografico come *mass medium* e strumento di cultura popolare in decisa opposizione rispetto a una concezione di fotolibro apparentabile al libro d’arte, sostenuta, invece, da chi in quegli anni si augurava una circolazione elitaria del fotolibro. È sempre Zavattini, difatti, a preoccuparsi della questione del prezzo quando, accennando a *Un paese*, chiede a Zanca nella lettera del febbraio 1964 che tipo di fotolibro sarebbe dovuto nascere dalla loro collaborazione. “Sarà come “Un paese” cioè un libro a

<sup>15</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 21/8/1964, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, fogli 5-7.

<sup>16</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 21/8/1964, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, fogli 5-7.

<sup>17</sup> Nel volume alcune doppie pagine presentano inoltre accostamenti di più fotografie di piccole dimensioni, e probabilmente a quelle fa riferimento Antonio Arcari quando, nel recensire *Fiume Po*, scriveva che le fotografie di Zanca sono di un livello tale da non meritare quello “pseudo arricchimento grafico basato un po’ sulla formula di «Ex Oriente» di Lanfranco Colombo” [cat. n. 13], adottato “solo in pochissimi casi per fortuna” (A. ARCARI, *Due libri sul Po*, cit., p. 12).



alto costo o a basso costo?<sup>18</sup>”: il prezzo di *Un paese*, venduto nel 1955 a 3000 Lire risultò difatti eccessivo in un contesto socioeconomico in cui il pane costava 112 lire al chilo e il latte 78 al litro<sup>19</sup>.

Zavattini infatti avrebbe anche rinunciato alla qualità della riproduzione fotomeccanica a patto di realizzare un tipo di libro meno accurato formalmente ma comunicativamente più efficace e capace di garantire la più ampia circolazione del prodotto. Significative in tal senso sono difatti le ultime lettere inviate da Zavattini a Battaglini a pochi mesi dalla pubblicazione di *Fiume Po*, che si rivelò l’ennesimo insuccesso commerciale nell’ambito dell’ancora timida editoria fotografica del paese. Nella sua forma definitiva, infatti, *Fiume Po* venne messo in commercio nella primavera del 1966 a un prezzo di 5800 Lire come volume “ideato e presentato da Cesare Zavattini” con sequenza fotografica di William Zanca, responsabile anche delle didascalie.

L’idea originaria di Zavattini di dotare il volume fotografico di un’appendice (mai realizzata), configurata come una serie di “rapporti quasi tecnici” con notizie riguardanti la gastronomia, il turismo, gli avvenimenti storici più importanti<sup>20</sup>, oltre che di un disco (mai registrato) su cui riprodurre “i momenti sonori del viaggio stesso” e “alcune canzoni del Po<sup>21</sup>”, non soltanto avrebbe permesso a Zavattini e Zanca di lavorare su un interessante piano intermediale, ma avrebbe dato coerenza alla stessa idea editoriale di Zavattini. Il non aver allegato alcuna appendice o disco sonoro all’edizione definitiva di *Fiume Po* fu difatti additato da Zavattini come causa del mancato successo del volume, di cui infine criticherà l’infelicità delle didascalie, “lontanissime dalle mie indicazioni”, lamentando ancora il “millantato credito” che appare sul frontespizio, in cui il volume è presentato come “ideato da Zavattini” per ovvie ragioni commerciali<sup>22</sup>. Tornando sulla questione il 19 novembre di quell’anno, lo scrittore scrive infatti per l’ennesima volta all’editore che

*l’idea delle appendici non fu casuale, accessoria ma fondamentale, esse rispecchiavano notizie ed interessi che avrebbero dato al libro anche una funzionalità, oltre che suscitare degli interessi specifici presso i lettori. E toglievano il libro da un certo estetismo; nel senso che delle sole fotografie e una prefazione riducono il libro a un genere, un po’ estetico, appunto<sup>23</sup>.*

Rimarcando la sostanziale differenza tra la sua concezione di *Fiume Po* e l’edizione effettivamente poi messa in commercio dalla casa editrice, Zavattini poneva fine ai suoi contatti con l’editore ribadendo che “solo un genere diverso di libro poteva avere più probabilità [di vendita] e

---

<sup>18</sup> Lettera di C. Zavattini a W. Zanca, 3/2/1964, Archivio Zavattini, Za, L-7-1-4, foglio 1.

<sup>19</sup> ISTAT, *Sommario di statistiche storiche*, cit., tav. 93, p. 118.

<sup>20</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 13/12/1965, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, foglio 10.

<sup>21</sup> Lettera di C. Zavattini a W. Zanca, 3/2/1964, Archivio Zavattini, Za, L-7-1-4, foglio 1.

<sup>22</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 31/10/1966, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, foglio 11.

<sup>23</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 19/11/1966, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, foglio 12.

torno a sottolineare l'aggettivo utile [...] Cosa si potrebbe fare perché lei si liberi di qualche centinaio di copie?<sup>24</sup>”.

La questione della funzionalità era stata per Zavattini di fondamentale importanza durante tutta la progettazione del volume affinché il libro fotografico sul fiume Po si ponesse in chiara alternativa rispetto non soltanto al più consuetudinario “turinclubismo” eccessivamente legato alle finalità turistiche, quanto all'estetismo insito in volumi fotografici quali *Riva di Po*<sup>25</sup>, appena pubblicato dalla casa editrice veronese Valdonega con fotografie dell'americano Harold Null e prefazione di Riccardo Bacchelli<sup>26</sup>. Fu solo Antonio Arcari a segnalare, mettendoli a confronto tra le pagine di “Foto Film”, l'uscita dei due fotolibri sul Po, dei quali il critico sottolinea i pochi punti di tangenza e i tanti elementi di contrasto<sup>27</sup>. Per Arcari infatti i due volumi non avevano nulla in comune, presentandosi anzi “nella loro sostanza fotografica diversi e addirittura contrastanti” a eccezione del fatto che entrambi erano stati editi da case editrici “alle loro prime esperienze di libri fotografici” ed entrambi introdotti, “secondo la consuetudine”, da due grandi nomi della cultura letteraria e cinematografica italiana.

Tanto Null presenta infatti una visione simbolica ed estetizzante del Po, offerta per frammenti e dettagli di alghe, erbe, ninfee e canneti immersi in un'atmosfera gelida e nebbiosa che enfatizza il valore grafico degli elementi (fig. 3), quanto Zanca è attento alla resa dei luoghi e dei suoi personaggi, a quanto di essi muta o si mantiene costante lungo i km attraversati per la realizzazione del suo progetto fotografico (fig. 4). La stessa impaginazione concorre a palesare le differenze sostanziali tra i due volumi: da un lato vi è infatti il ritmo statico e ripetitivo del susseguirsi delle pagine del volume di Null, dove le immagini fotografiche, dal formato più o meno costante, sono presentate nella sola pagina di destra riservando a quella di sinistra il compito di ospitare il titolo o un breve commento dal tono altamente evocativo. Una impalcatura grafica riposante asseconda il lettore, che d'altra parte non è chiamato necessariamente a seguire l'ordine imposto dalle pagine, come argomentava già Susan Sontag nell'accennare alle modalità di lettura di un libro fotografico<sup>28</sup>. Quanto al volume di Zanca e Zavattini, qui l'alternanza del medium verbale e fotografico all'interno di una stessa pagina, unito alla estrema variabilità nell'accostamento e nel formato delle stesse immagini, sono funzionali invece a creare una dinamicità ritmica di diversa natura, certo enfatizzata dall'impianto narrativo della sequenza fotografica che impone una direzione di lettura all'osservatore.

---

<sup>24</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 19/11/1966, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, foglio 12.

<sup>25</sup> Lettera di C. Zavattini a Battaglini, 13/12/1965, Archivio Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, foglio 10.

<sup>26</sup> H. NULL, *Rive di Po*, Edizioni Valdonega, Verona, 1965.

<sup>27</sup> A. ARCARI, *Due libri sul Po*, cit.

<sup>28</sup> S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 5.

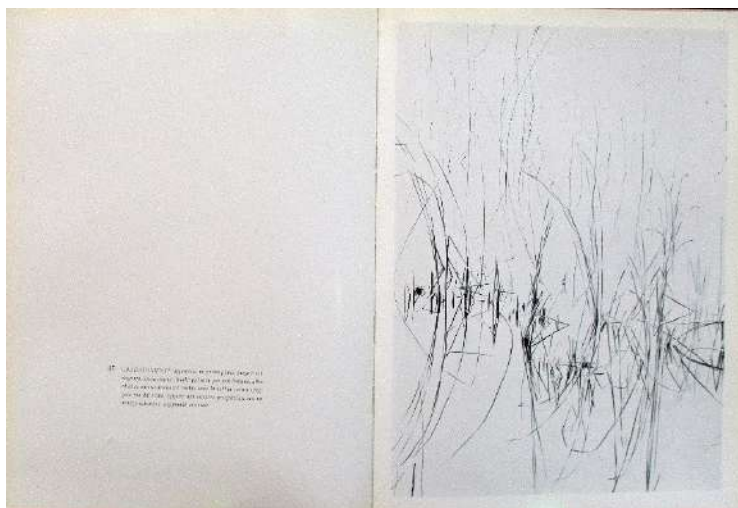


Fig. 3) Da H. Null, *Riva di Po*, 1966, s. n. p.



Fig. 4) Da W. Zanca, *Fiume Po*, 1966, pp. 32-33.

Alla visione “astratta da ogni preciso riferimento topografico” di Null, erede delle ricerche non soltanto di Harry Callahan o di Heinz Hajek-Halke, ma anche dei *mobiles* di Alexander Calder come da Arcari prontamente sottolineato<sup>29</sup>, fa da contraltare dunque la precisione con cui Zanca segnala le tappe del suo viaggio lungo le acque del Po, specificando i km esatti percorsi dal suo corso nel tragitto che dal Monviso giunge fino al mare, all’occasione animando i panorami desolati e orizzontali del letto del Po con le immagini dei volti della gente che vive a quotidiano contatto con l’acqua del fiume. Una società in bilico tra i mutamenti indotti dal sopraggiungere del miracolo economico e i caratteri ancestrali di una terra il cui paesaggio è esso stesso soggetto a evoluzione. Mario Spinella, nel recensire *Fiume Po* nell’edizione italiana di “Popular Photography”, non mancò difatti di sottolineare come nel volume “sembra potersi cogliere la coscienza di questo momento come di transizione tra un passato che si è cristallizzato e un futuro che già si presenta<sup>30</sup>”.

<sup>29</sup> A. ARCARI, *Due libri sul Po*, cit., p. 12.

<sup>30</sup> M. SPINELLA, *Libri. Cesare Zavattini e William Zanca*, cit., p. 30.

Certo, ci fu chi come Turrone avrebbe desiderato vedere ancora più gente ritratta per fuggire ai pericoli offerti dalla sterilità dei ‘richiami emotivi’ che un paesaggio come quello del Po inevitabilmente avrebbe potuto portare<sup>31</sup>, ma il volume fu comunque unanimemente apprezzato dalla critica italiana che individuò in Zanca un autore capace di fotografare la realtà senza soggiacere “a quei grafismi con cui tanti giovani autori intendono risolvere una atmosfera, intellettualisticamente deformandola, svisandola<sup>32</sup>”. D’altra parte, il volume era oggetto di numerose aspettative se si tiene conto che le immagini di Zanca avevano circolato in diverse mostre già dal 1963<sup>33</sup>, puntualmente recensite nelle riviste specializzate: un progetto interessante e di ampie prospettive, da cui si attendeva certo un libro fotografico, come la collaborazione di Zavattini faceva ben sperare<sup>34</sup>.

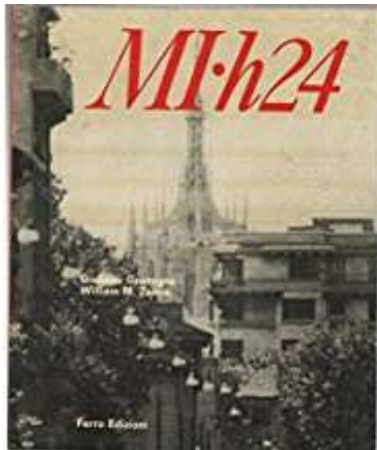
---

<sup>31</sup> G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Fiume Po* di W. Zanca, cit., p. 41.

<sup>32</sup> Ivi, p. 42.

<sup>33</sup> Tra le mostre segnalate a partire dall’autunno del 1963 si cita qui quella piacentina, allestita presso Palazzo Farnese in occasione del premio di pittura *Il nostro Po*; quella organizzata presso l’Ente Fiera Millenaria di Gonzaga nel settembre del 1963 con il patrocinio degli “Amici del Po”, e quella allestita il mese successivo, nell’ottobre 1963, a Mantova, presso la casa del Mantegna.

<sup>34</sup> R. DELL’ARA, *Il fotografo del Po*, cit., p. 17.



**Autore:** William M. Zanca (1935)

**Titolo:** MI.h24

**Anno:** 1966

**Editore:** Ferro Edizioni

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Stabilimento Grafica Matarelli S.p.a., Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Piero Marras

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio** Giuliano Gramigna- Dino Villani

**Formato:** 23,7x19,5

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 152

**Numero fotografie:** 147 b/n

**Prezzo:** 3500 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 20 e 45 €

**Recensioni:** G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *MI.h24* di W. Zanca, in "Ferrania", XXI, n. 6, giugno 1967, pp. 13-14.

**Bibliografia:** -

Nel dicembre 1966, a qualche mese di distanza dall'uscita di *Fiume Po* (cat. n. 19), fotolibro che William Zanca aveva realizzato in collaborazione con Cesare Zavattini, lo stesso autore, sempre per le Edizioni Ferro, darà alle stampe *Mi.h24*, quinto fotolibro dedicato alla realtà urbana di Milano, a conferma dell'interesse visivo suscitato da una città oggetto di profondi cambiamenti strutturali e sociali. Un fotolibro dedicato alla “vita della città nel suo pulsare, come in un elettrocardiogramma<sup>1</sup>”, che segna un ulteriore passo nella raffigurazione della città, già ampiamente descritta nel suo tessuto architettonico -periferico e centrale- e nel suo tracciato viario, con le insegne stradali e pubblicitarie come icone di un mutamento fisicamente e antropologicamente connotato.

Nelle foto di William Zanca Milano è ritratta attraverso l'attività dei suoi abitanti, milanesi di nascita o di adozione, di cui si seguono le abitudini quotidiane, in un diario fotografico in cui, a cadenza regolare, si annota, tramite immagini e didascalie, della loro ordinaria laboriosità nell'arco delle 24 ore. La sequenza fotografica segue infatti un andamento rigorosamente narrativo: dalle ore 5 del mattino il “diarista”, così definito da Giuliano Gramigna, autore della parte testuale, annota, di dieci in dieci minuti, ciò che l'obiettivo fotografico fissa: un'analisi della collettività sociale capace di rappresentare i caratteri più tipici dello spirito milanese.

Il volume si apre così su una Milano ancora in dormiveglia, appena mondata dalle sue pulitrici meccaniche, mentre i tassisti si accalcano già nei pressi della stazione. Le strade sono ancora deserte, per contro le stazioni iniziano ad affollarsi degli innumerevoli pendolari, sciame di uomini diretti verso gli alveari dei loro uffici e delle loro fabbriche, con la Torre Velasca che assurge a simbolo della vita attiva milanese. William Zanca fotografa lungo l'asse orizzontale della strada, in immagini spesso fuori fuoco, caratterizzate dai tagli casuali propri della *street photography* di ascendenza americana (fig. 1-3) difficilmente rinvenibili nel suo volume precedente dedicato alla geografia del fiume Po.



Fig. 1) Da W. Zanca, *Mi. h24*, 1966, pp. 50-51.



Fig. 2) Da W. Zanca, *Mi. h24*, 1966, pp. 54-55.

<sup>1</sup> D. VILLANI, *Milano* in W. M. ZANCA- G. GRAMIGNA, *Mi.h24*, Ferro Edizioni, Milano, 1966.



Fig. 3) Da W. Zanca, *MI. h24*, 1966, pp. 122-123.



Fig. 4) Da W. Zanca, *MI. h24*, 1966, pp. 46-47.

Il suo obbiettivo si addentra nei luoghi di lavoro, nei grandi magazzini, nei tram, in immagini in cui la verticalità diventa forma simbolica della città. Anche gli scioperi sindacali diventano parte del racconto, in quella descrizione della realtà urbana come “organismo vivente [...] ordinata sui cicli di produzione, consumo, riposo, svago<sup>2</sup>” di cui parlava Frongia nel suo *Il luogo e la scena*: fotografie che, prive di quella polemica sociale che caratterizzerà gran parte dei libri fotografici del decennio successivo, possono coesistere perfettamente con le immagini dei centri direzionali della borsa, dei tribunali, dei call center e delle strade della moda (fig. 4). Emerge infatti, più che in *Milano* di Carlo

<sup>2</sup> A. FRONGIA, *Il luogo e la scena*, cit., p. 113.

Orsi e Giulia Pirelli (**cat. n. 17**), che pure è stato interpretato come il fotolibro che più incarna l'influenza del cosiddetto “*Swinging 60s*”<sup>3</sup>, l'ottimismo di una città in pieno *boom* economico.

Alcune fotografie di William Zanca avevano già suscitato, qualche mese prima dell'uscita del fotolibro, l'interesse di Giuseppe Turroni che, dalle pagine di “Ferrania”, lodava il servizio sulla “Milano pulita” del fotografo<sup>4</sup>, apprezzando l'attenzione da lui riversata su quegli aspetti della città che “i «puri» considereranno trascurabili e indegni<sup>5</sup>”. Per il suo portare alle estreme conseguenze questa spasmodica osservazione dei momenti più antiretorici e quotidiani della realtà urbana, anche *MI.h24* venne recensito positivamente dal critico, che additava proprio alle fotografie di Zanca il merito dello “ennesimo ma riuscito libro su Milano”<sup>6</sup>.

Nonostante manchino informazioni puntuali sul successo commerciale del volume si suppone che anche *MI.h24*, come il precedente *Fiume Po*, abbia rappresentato un fallimento editoriale per la Ferro Edizioni, che con esso smise le sue pubblicazioni in ambito fotografico. D'altra parte, a oggi, *MI.h24* è l'ennesimo volume entrato nel dimenticatoio della produzione fotoeditoriale italiana.

---

<sup>3</sup> M. PARR- G. BADGER, *The photobook: a history*, vol. 1, cit., p. 224.

<sup>4</sup> G. TURRONI, “Milano pulita” di William M. Zanca, in “Ferrania”, XX, n. 2, febbraio 1966, pp. 8-12.

<sup>5</sup> Ivi, p. 8.

<sup>6</sup> G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *MI.h24* di W. Zanca, cit., p. 13.





**Autore:** Italo Zannier (1932)

**Titolo:** Immagini e poesie

**Anno:** 1966

**Editore:** Bassoli Fotoincisioni

**Città:** Milano

**Collana:** Imago, 9

**Stampa:** Bassoli Fotoincisioni, Milano

**Tiratura:** -

**Grafica:** -

**Lingua:** Italiano e inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** PIERALDO MARASI

**Formato:** 18,5x15,5

**Copertina:** In cartella cartonata

**Numero di pagine:** 54

**Numero fotografie:** 19 b/n

**Prezzo:** 1500 lire

**Valore commerciale attuale:** -

**Recensioni:** C. COLOMBO, *Imago* 9, in "Foto Film", XII, n. 5, maggio 1967, pp. 12-15.

**Bibliografia:** M. SIRONI, *Nuova estetica dell'oggetto*, cit., p. 33; A. MAGGI, *Ansia d'immagini. Italo Zannier fotografo*, cit., p. 15.

Alla metà degli anni Sessanta Italo Zannier e Pieraldo Marasi, scrittore emiliano trasferitosi a Pordenone, intrapresero un viaggio nella campagna friulana alla ricerca di motivi e suggestioni da incanalare rispettivamente in immagini e poesie, secondo i mezzi espressivi propri di ciascun autore. I risultati di questa iniziativa vennero esposti nel luglio del 1965 a Udine<sup>1</sup>, e fu in quella occasione che gli autori chiarirono le linee programmatiche del loro lavoro, che “si è svolto in assoluta indipendenza: non si può dire – cioè- che le poesie siano state motivate in qualche modo dalle immagini, o le immagini dalle poesie<sup>2</sup>”. Nessuna intenzione didascalica, dunque, in una posizione che fu definita dagli autori stessi “alinguistica”: “ci sembra di poter affermare- concludevano- che, spesso, l'immagine, avrebbe potuto nascere in forma di poesia e viceversa: in fondo, la loro comunicazione è uguale<sup>3</sup>”.

Il volume *Immagini e poesie* non comparve come catalogo della mostra udinese, ma fu edito successivamente, inserito all'interno del nono numero della rivista “Imago” della Bassoli Fotoincisioni, pirotecnica iniziativa editoriale ideata da Raffaele Bassoli con la consulenza artistica dei maggiori grafici del settore, a partire da Michele Provinciali, *art director* dei primi 5 numeri.

Insistendo sull'impegno culturale dei “Quaderni di Imago” (**cat. n. 15**) rispetto all'eccessivo, e in fin dei conti sterile, formalismo di “Imago”, Cesare Colombo, nel recensire su “Foto Film” il nono numero della rivista, non poteva che individuare in *Immagini e poesie* di Italo Zannier “il solo pezzo che rechi [...] un messaggio non formalistico [...] in un travaglio personale «non gratuito»<sup>4</sup>”. Primo dei due fotolibri pubblicati all'interno di “Imago”<sup>5</sup>, anche *Immagini e poesie* sperimenta soluzioni tipografiche insolite rispetto alle più consuete scelte editoriali dei fotolibri apparsi in quegli anni. Il volume si presenta infatti come una cartella 18x15,5 con all'interno 26 fogli rilegati in quartini separati, di cui uno con apertura a fisarmonica di tre pagine (fig. 1) e un altro con apertura a fisarmonica di quattro pagine.

---

<sup>1</sup> S. n., *Italo Zannier Pieraldo Marasi. Immagini e poesie*, in “Foto Magazin”, X, n. 10, ottobre 1965, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> C. COLOMBO, *Imago 9*, cit., p. 12.

<sup>5</sup> L'altro è il volume di Victor Lattuada, *Milano fuori porta*, edito nel 1966 e apparso nel n. 10 di “Imago”.



Fig. 1) Da I. Zannier, *Immagini e poesie*, 1966, s. n. p.

Il volume è introdotto da un testo di Mario De Micheli stampato su cartoncino blu ruvido, differente dalla carta bianca e lucida patinata riservata invece alle immagini fotografiche di Zannier e alle poesie di Marasi, alcune delle quali impresse direttamente sul foglio, altre fotografate dallo stesso Zannier sui muri o sulle porte lignee delle abitazioni rurali, “in uno sforzo di integrazione- tra poesia e immagine- davvero meritorio”<sup>6</sup>.

Le poesie di Marasi trattano del tempo e del destino, dell’amore coniugale e di quello filiale, interpretando in versi quella stessa carica umanitaria che traspare dalle fotografie di Zannier - variazioni, con rarissime eccezioni, sull’unico tema della fotografia d’interni (fig. 2).



Fig. 2) Da I. Zannier, *Immagini e poesie*, 1966, s. n. p.

<sup>6</sup> S. n., *Italo Zannier Pieraldo Marasi*, cit., p. 15.

La macchina fotografica entra dunque nell'intimità degli ambienti domestici a rintracciare i segni del vivere quotidiano, dalle braci appena spente dei camini alle lenzuola disfatte, mentre alle pareti o sui comò campeggiano immagini sacre e fotografie di cari e familiari. Nel completo rifiuto di una luce artificiale, Zannier, a distanza di molti anni, ricorda di aver fotografato quegli interni "con tempi di posa anche di un minuto e mezzo", richiedendo alle figure ritratte una assoluta immobilità<sup>7</sup>: d'altra parte, poco interessato all'istantaneità, Zannier rivelò apertamente la sua propensione per la fotografia di Paul Strand<sup>8</sup> il quale, da parte sua, apprezzò *Interno a Claut (Valcellina, Pordenone)* mostratagli da Paolo Gasparini<sup>9</sup>, una fotografia presentata anche in *Immagini e poesie*.

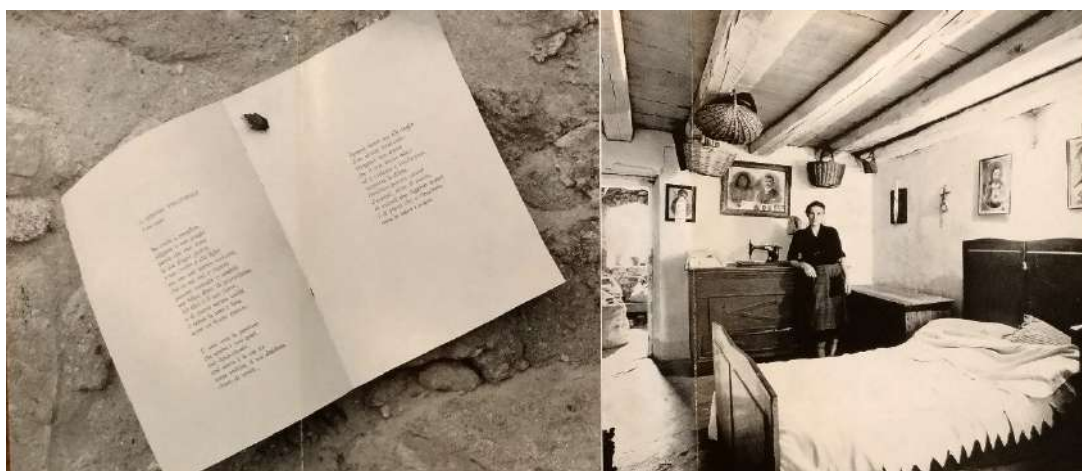


Fig. 3) Da I. Zannier, *Immagini e poesie*, 1966, s. n. p.

Per Mario De Micheli il vero terreno d'incontro tra immagini e parole stava dunque in quell'area "di verità umana" in cui i due autori si mossero, pur nella diversità dei medium e delle scelte espressive. Forzando un po' sull'apparente inconciliabilità tra fotografia e poesia, De Micheli stigmatizzava come affatto "documentaria" la poesia di Marasi, e "per nulla poetica" la fotografia di Zannier, dimentico dell'impegno del fotografo nella direzione di una "documentazione poetica dell'umanità" avviata sin dal decennio precedente con la fondazione, nel 1955 a Spilimbergo, del Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia: una esperienza direttamente ispirata alle istanze neorealiste conclusasi nel giro di un paio d'anni, ma che maturò negli anni successivi in direzione di una fotografia di impegno culturale e di piena adesione alla realtà sociale.

<sup>7</sup> P. MORELLO, *Verso una storia moderna della fotografia in Italia* in ID. *Amen fotografia 1839-2000 Immagini e libro dall'archivio di Italo Zannier*, Skira, Milano, 2000, p. 41.

<sup>8</sup> I. ZANNIER, *Confesso*, in I. ZANNIER (a cura di), *Neorealismo e fotografia. Il Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia 1955-1965*, Art&, Udine, 1987, p. 15.

<sup>9</sup> A. MAGGI, *Ansia d'immagini. Italo Zannier*, cit., p. 49.



**Autore:** Luigi Crocenzi e Diego Birelli (a cura di)  
**Fotografi:** Diego Birelli, Mimmo Castellano,  
 Gianfranco Mazzocchi, Toni Nicolini, Piero Raffaelli,  
 Ferdinando Scianna, Luigi Ricci, Cesare Colombo,  
 Bruno Balestrini, Aldo Ballo, Emilio Vitta Zelman,  
 Mario Cresci, Massimo Vitali, Mirella Longega,  
 Paolo Monti.

**Titolo:** Milano

**Anno:** 1967

**Editore:** Electa

**Città:** Milano

**Collana:** Le città che sono l'Italia

**Stampa:** Fantonigrafica, Venezia

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Diego Birelli

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

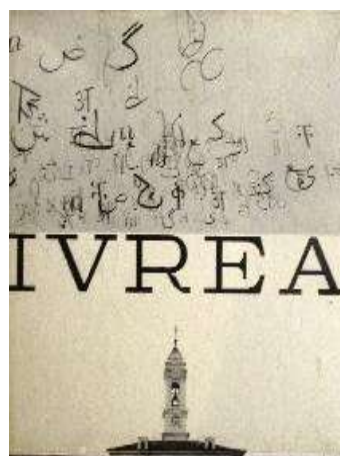
**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:**

Leonardo Vergani

**Formato:** 28,5x25

**Copertina:** Cartonata rigida



[Luigi Crocenzi (a cura di)]

**Fotografi:** Gianni Berengo Gardin,  
 Mario Mulas, Fulvio Roiter.

Ivrea

1970

Electa

Milano

Le città che sono l'Italia

Fantonigrafica, Venezia

-

[Diego Birelli]

Italiano, inglese, francese, tedesco,  
 spagnolo

-

-

Ludovico Zorzi

28,5x26

Cartonata rigida

<b>Numero di pagine:</b> 170	210
<b>Numero fotografie:</b> 294	153
<b>Prezzo:</b> 6000 lire	-
<b>Valore commerciale attuale:</b> 50 € circa	50 € circa
<b>Recensioni:</b> F. DE POLI, Recensione a <i>Milano</i> a cura di L. Crocenzi –	-
D. Birelli, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 126, febbraio 1968, pp. 12-13.	
<b>Bibliografia:</b> -	-

Chiamato dalla casa editrice Electa a dirigere quella che sarebbe stata presentata come una vera e propria “rivoluzione editoriale”<sup>1</sup>, Luigi Crocenzi con la collana “Le città che sono l’Italia” poté ancora una volta sperimentare la sua collaudata esperienza nell’ambito del racconto per immagini, proponendo una narrazione prettamente visiva di una città attraverso fotografie di vari autori studiamente assemblate, montate e messe in sequenza. “Libri-films” - come li ha definiti lo stesso Crocenzi- rispondenti a quell’iter progettuale di cui il critico scriveva sin dalla metà degli anni Cinquanta, che prevedeva lo svolgimento di inchieste visive sulla base di un soggetto già fornito al fotografo, da inserire poi in una puntuale sceneggiatura<sup>2</sup>. Il soggetto stilato da Crocenzi per la realizzazione dei due volumi de “Le città che sono l’Italia” prevedeva dunque il racconto dei due centri italiani di Milano e Ivrea attraverso sette blocchi di immagini fotografiche ciascuna, intese a offrire gli aspetti più paradigmatici della vita che si svolge nel perimetro urbano.

La scelta delle due città d’altra parte ha permesso al critico di lavorare su di un simile registro iconografico, essendo entrambi i luoghi città non belle - come sottolineato dagli stessi autori dei testi, rispettivamente Leonardo Vergani e Ludovico Zorzi- e fuori dai circuiti turistici: caratterizzate da una storia recente che ne plasma il volto principale, le due realtà appaiono difatti *in fieri*, dominate dai ritmi dell’industria e della economia moderna.

Abbondano le immagini del traffico cittadino, quelle delle automobili in corsa nelle strade illuminate da lampioni e insegne, i ritratti d’interno nelle sale della Borsa milanese e le immagini delle fabbriche con le loro catene di montaggio di uomini e oggetti posti in serie. E ancora gli svaghi domenicali e i ritmi modulari tanto degli edifici industriali quanto delle case popolari costruite per far fronte alla crescita demografica seguita all’arrivo degli emigranti dal Sud Italia, secondo soluzioni iconografiche in parte già rintracciabili nei numerosi fotolibri pubblicati negli stessi anni dedicati sulla città di Milano.

<sup>1</sup> Documento dattiloscritto, senza data, Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.

<sup>2</sup> Documento dattiloscritto, senza data, Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.





Fig. 1 e 3) AA.VV., da *Milano*, 1967, s. n. p.

Fig. 2 e 4) AA.VV., da *Ivrea*, 1970, pp. 148-149; 166-167.

Ciascuna sequenza è anticipata da un breve commento testuale che funge da guida alla lettura delle immagini, riassumendo i principali temi affrontati nella sequenza visiva. Del resto, è nel breve testo introduttivo a *Milano* che Crocenzi indica la direzione di lettura – da destra a sinistra e dall’alto verso il basso- per una corretta decodificazione del messaggio veicolato dal testo visivo, invitando al contempo a smontare e rimontare, se non materialmente almeno mentalmente, le immagini del libro per assecondare le possibili letture critiche avanzate dal fruitore del libro<sup>3</sup>.

L’obiettivo dell’impresa editoriale era infatti quello di smentire il pregiudizio secondo cui i libri fotografici vadano semplicemente sfogliati per affermare invece tutta l’importanza della lettura di un libro fotografico, secondo un’operazione paziente e lunga, necessaria a cogliere il valore critico, e non solo decorativo, del discorso visivo.

A recensire *Milano* nel febbraio 1968 sulle pagine di “Popular Photography. Ed. italiana” fu Franco De Poli che, pur apprezzando l’iniziativa di Crocenzi e lodando l’ottima stampa della Fantonigrafica di Venezia- che aveva intanto acquisito il marchio Electa-, criticava la sovrabbondanza

<sup>3</sup> In L. CROCENZI- D. BIRELLI (a cura di), *Milano*, cit., s. n. p.

del materiale fotografico pubblicato, incapace di offrire una sintesi rivelatrice dell'anima della città: "un'elencazione, insomma, di luoghi, persone, edifici, panorami, ambienti che finisce con l'essere assai meno efficace di un tentativo di ricostruzione sintetica di una realtà in movimento"<sup>4</sup>.

Le 294 fotografie di *Milano* sono impaginate da Diego Birelli, *art director* della casa editrice Electa, autore anche di alcune immagini del volume, allievo a Venezia, nei primi anni Sessanta, di Italo Zannier, che nei suoi corsi aveva ampiamente approfondito la questione del racconto per immagini e della sua organizzazione sulla pagina<sup>5</sup>. Il ritmo concitato dovuto alla presenza in *Milano* di doppie pagine costituite da un numero variabile di fotografie– fino a un massimo di 13- di diverso formato è funzionale a ricreare l'atmosfera della città lombarda, assecondando il criterio scelto da Crocenzi per il montaggio delle sequenze, che si volevano collegate tra loro per "moduli di avvicinamento nello spazio e nel tempo"<sup>6</sup>. D'altra parte, è sempre Crocenzi a specificare in un dattiloscritto non datato, ora in deposito presso il CRAF di Spilimbergo, della volontà sua e di Birelli di creare "nastri di lettura visiva" come "traduzione in termini di linguaggio iconografico della umile riga di lettere e caratteri"<sup>7</sup>. "Invenzioni visive" che vengono meno in *Ivrea* del 1970, che non soltanto ridimensiona drasticamente il numero di autori coinvolti – Gianni Berengo Gardin, Mario Mulas e Fulvio Roiter- ma che riduce sensibilmente il numero di fotografie inserite, quasi tutte a pagina intera o a doppia pagina, per una lettura più distesa del volume.

La collana si interrompe solo dopo due numeri, comunque usciti l'un l'altro a una certa distanza di tempo: il probabile insuccesso commerciale deve avere influito sulla fortuna dei volumi, il cui prezzo abbastanza elevato decretava il definitivo fallimento del progetto di letteratura popolare per immagini quale quello auspicato da Crocenzi alla metà del decennio precedente.

---

<sup>4</sup> F. DE POLI, Recensione a *Milano* a cura di L. Crocenzi- D. Birelli, cit. p. 13.

<sup>5</sup> M. GALLUZZO (a cura di), *Diego Birelli Graphic design*, consultabile in [http://www.iuav.it/ARCHIVIO-P/MOSTRE/Diego-Bire/IUAV\\_AP\\_diego\\_birelli\\_graphic\\_designer-x-web.pdf](http://www.iuav.it/ARCHIVIO-P/MOSTRE/Diego-Bire/IUAV_AP_diego_birelli_graphic_designer-x-web.pdf).

<sup>6</sup> In L. CROCENZI- D. BIRELLI (a cura di), *Milano*, cit., s. n. p.

<sup>7</sup> Documento dattiloscritto, senza data, Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.





**Autore:** Mimmo Castellano (1932- 2015)

**Titolo:** Noi vivi

**Anno:** 1967

**Editore:** Dedalo libri

**Città:** Bari

**Collana:** -

**Stampa:** Dedalo litostampa, Bari

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Mimmo Castellano

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Umberto Eco

**Formato:** 22x22

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 118

**Numero fotografie:** 67 b/n

**Prezzo:** 2000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra i 30 e i 50 €

**Recensioni:** F. DE POLI, *Libri*. Recensione a *Noi vivi* di M. Castellano, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 127, marzo 1968, p. 12.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 94; A. ALTOMARE- G. CILIBERTO- R. PICERNO, *Il racconto fotografico. Mimmo Castellano* cit., pp. 7-36.

**Altro:** Premio Centro per la Cultura nella Fotografia 1966

L'esordio di Mimmo Castellano come autore di libri fotografici nell'Italia dei primissimi anni Sessanta non aveva lasciato indifferente la comunità fotografica più avanzata e attenta alle novità in campo editoriale, suscitando l'interesse di Luigi Crocenzi, in prima fila nella promozione del fotolibro in Italia. Il 4 gennaio 1960, da Fermo, Crocenzi inviava infatti a Mimmo Castellano una lettera in cui si congratulava per il volume appena uscito, *Moods* (cat. n. 8): "un libro di fotografia così pieno di intelligenza e di poesia", la cui importanza culturale era riconosciuta dal critico che augurava infine al fotografo ogni miglior successo come "poeta per immagini"<sup>1</sup>. A quella lettera seguì un incontro che fu importante per l'avvio di uno storico sodalizio oltre che di una preziosa collaborazione<sup>2</sup>, culminata con la realizzazione nel 1967 di *Noi vivi* su idea di Luigi Crocenzi.

Il 1967 fu comunque un anno importante per Mimmo Castellano in quanto, a quella data, avvenne il suo definitivo trasferimento a Milano. Se ancora nel 1965 Italo Zannier poteva scrivere che "Castellano è il Sud" in quanto fotografo "del Sud" che lavora "nel Sud per il Sud [...] senza remore e senza complessi di provincialismo"<sup>3</sup>, a distanza di pochi anni il fotografo pugliese dovette sentire con prepotenza l'angustia del contesto fotografico meridionale, una volta che gli stessi rapporti con la Laterza, casa editrice per cui lavorava da diversi anni, iniziarono a entrare in crisi a seguito dell'avvicendamento alla direzione di Vito Laterza<sup>4</sup>. Così si legge in un breve appunto del luglio 1966 dedicato a Castellano apparso nell'edizione italiana di "Popular Photography": "Dopo quindici anni di ininterrotta attività nel Sud, Castellano ci dice, amareggiato ed ormai rassegnato, che i risultati sono stati molto al di sotto dell'impegno [...] Questo è potuto accadere per lo scarso impegno culturale, per la diffidenza e per la mancanza di tradizione della classe dirigente, unito alla indolenza e alla negligenza degli imprenditori privati. Considera la sua presenza a Bari, assurda ed incidentale, avendo ormai, da parecchi anni, interessi nel Nord"<sup>5</sup>.

Il "breve profilo sociologico" che l'autore del testo dà della situazione culturale meridionale è infatti decisamente impietoso, trattando di un ambiente totalmente incapace di recepire

---

<sup>1</sup> La lettera è riportata in G. CHITI (a cura di), *Mimmo Castellano fotografico*, cit., p. 3.

<sup>2</sup> Come emerge dalla corrispondenza di Luigi Crocenzi con Mimmo Castellano conservata presso il CRAF di Spilimbergo, Castellano fu coinvolto da Crocenzi nel 1965 per l'allestimento del I Premio Internazionale di Comunicazione Visiva nel Fotogiornalismo e nella Fotografia Pubblicitaria presso la Fiera Internazionale di Genova e per la Mostra dei Premi Niépce Nadar e Centro per la Cultura nella fotografia organizzata a Fermo nel luglio di quello stesso anno (Lettera di L. Crocenzi a M. Castellano, 15/6/1965, Epistolario, Cartella Mimmo Castellano, Fondo Crocenzi, Archivio CRAF).

<sup>3</sup> I. ZANNIER, *Dibattito 15 Mimmo Castellano*, cit., p. 49. D'altra parte, nel 1962, Castellano fu tra i protagonisti della rivista "Sud", uscita dall'agosto di quell'anno per soli cinque numeri, in cui di fondo si affermava l'idea dell'obbligo morale, per gli intellettuali meridionali, di rimanere al Sud al fine di scongiurare l'emigrazione di competenze fondamentali per lo sviluppo culturale delle aree di provenienza (vedi anche F. VITELLI, *Un entomologo a caccia di ombre*, cit., p. 221).

<sup>4</sup> M. GALLUZZO, *Intervista a Mimmo Castellano*, <https://medium.com/libreria-francavillese/intervista-a-mimmo-castellano-1e869de51e30>.

<sup>5</sup> S. n., *Castellano*, in "Popular Photography Ed. italiana", n. 109, luglio 1966, p. 43.

quell'attenzione che invece gli ambienti romani e milanesi riversavano da tempo al fotografo pugliese. È per questo che a Castellano si era inevitabilmente imposta “una scelta più coerente di uomini e di luoghi, in ambienti dove più serenamente ci si dedichi al lavoro e alla ricerca, senza dover aspramente ed inutilmente affannarsi ad imporre qualcosa che nessuno chiede, perché non se ne sente ancora il bisogno<sup>6</sup>”.

Nonostante il trasferimento a Milano nel 1967, *Noi vivi* viene editato ancora da una casa editrice meridionale quale la Dedalo libri, fondata nel 1965 da Raimondo Coga, per cui Castellano saltuariamente prestò la sua collaborazione nella progettazione grafica di collane e singole copertine<sup>7</sup>. Sebbene il fotolibro fu stampato nel novembre del 1967, già a marzo dell'anno precedente Castellano è lieto di poter comunicare all'amico Crocenzi la decisione di Coga di pubblicare il libro<sup>8</sup>. Il menabò di *Noi vivi* aveva d'altra parte partecipato alla seconda edizione del Premio Centro per la Cultura nella fotografia del 1966, ottenendo la vittoria per “la capacità dell'autore di andare al di là della pura raccolta fotografica inventando un libro graficamente e narrativamente originale<sup>9</sup>”.

Unico fotolibro della casa editrice, *Noi vivi* nacque dall'idea di Luigi Crocenzi di realizzare una “specie di *Spoon River*<sup>10</sup>” fotografica, attraverso le immagini scattate in diversi cimiteri del Salento e della Lucania, cui Castellano avrebbe aggiunto altre fotografie possedute in archivio sui cimiteri di grandi città come Roma, Firenze, Londra<sup>11</sup>. Un racconto fotografico sulla morte che non concede nulla al macabro, come sottolineato dallo stesso De Poli che del volume ha lasciato una entusiasta recensione sull'edizione italiana di “Popular Photography”<sup>12</sup>.

La narrazione fotografica condotta da Castellano è infatti una meditazione sulla circolarità dell'esistenza, dove la morte è solo l'altra faccia della vita: in *Noi vivi* non c'è sostanziale separazione tra il regno dei morti e quello dei vivi anche perché, come lucidamente intuito da Umberto Eco - autore del testo introduttivo- il cimitero non è altro che “un monumento dei vivi a sé stessi<sup>13</sup>”. Memore delle poesie americane di Lee Masters, Castellano tenta di restituire la parola ai defunti e alle loro esistenze attraverso l'universo dei segni codificati rinvenibile nelle lapidi, una lingua franca comprensibile universalmente secondo quella che Eco definisce come “retorica cimiteriale<sup>14</sup>”.

---

<sup>6</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>7</sup> M. GALLUZZO, *Intervista a Mimmo Castellano*, cit.

<sup>8</sup> Lettera di M. Castellano a L. Crocenzi, 25/3/1966, Epistolario, Cartella Mimmo Castellano, Fondo Crocenzi Archivio CRAF.

<sup>9</sup> Verbale della giuria dattiloscritto, [1966], Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.

<sup>10</sup> Lettera di M. Castellano a L. Crocenzi, 1/3/1966, Epistolario, Cartella Mimmo Castellano, Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.

<sup>11</sup> A. ALTOMARE- G. CILIBERTO- R. PICERNO, *Il racconto fotografico. Mimmo Castellano*, cit.; vedi inoltre l'intervista di Roberto Picerno, datata dicembre 2010, in R. PICERNO, *Noi vivi. Mimmo Castellano*, <https://vimeo.com/22600069>.

<sup>12</sup> F. DE POLI, Libri. Recensione a *Noi vivi* di M. Castellano, cit., p. 12.

<sup>13</sup> U. ECO, *Presentazione*, in M. CASTELLANO, *Noi vivi*, Dedalo, Bari, 1967, s. n. p.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

La reiterazione dell'immagine dell'uroboro - serpente che si morde la coda- sulla copertina e sulle pagine di guardia e controguardia, all'inizio e alla fine del libro, fa così esplicito riferimento alla ciclicità dell'esistenza: elemento circolare d'altra parte facilmente inscrivibile all'interno del formato scelto per il volume, un quadrato perfetto di 22x22 cm.

*Noi vivi* è suddiviso in nove capitoli in cui le immagini fotografiche, tutte prive di titoli, si susseguono interrotte solamente dalla riproduzione di alcune carte da tarocchi, inserite come confronti iconografici per alcune fotografie cimiteriali, alludendo all'immaginario condiviso esistente tra morte e magia (fig. 1).



Fig. 1) Da M. Castellano, *Noi vivi*, 1967, s. n. p.

La città dei vivi e la città dei morti vengono così presentate come realtà giustapposte ed estremamente interconnesse, come testimoniano le coincidenze visive puntualmente ricercate da Castellano (fig. 2). Il retro del camion con lo slogan “Tutto è meglio con Coca Cola” chiude poi il volume (fig. 3), in riferimento a quella società capitalista e consumista che con cinico ottimismo, come dirà Castellano, incombe “su tutto quello che è la morte, su tutto quello che è la vita<sup>15</sup>”.

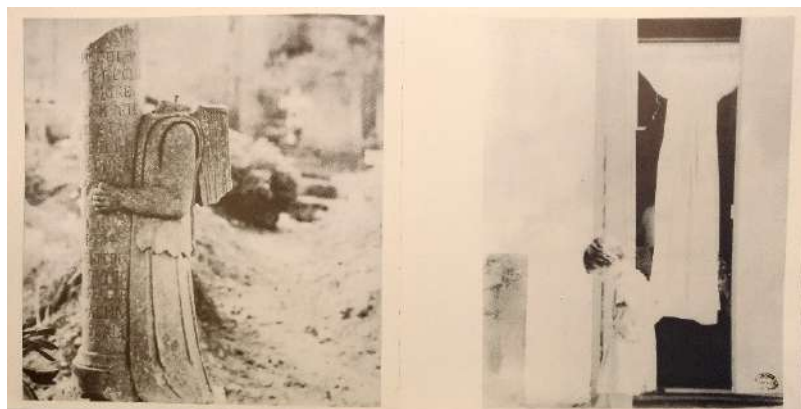


Fig. 2) Da M. Castellano, *Noi vivi*, 1967, s. n. p.

<sup>15</sup> R. PICERNO, *Noi vivi*. Mimmo Castellano, cit.

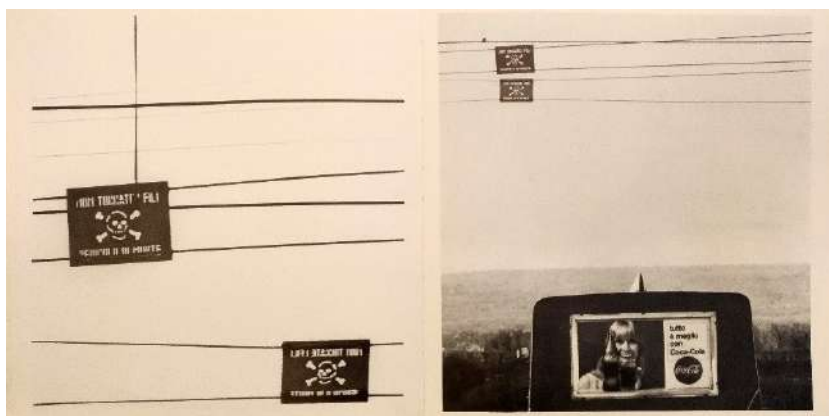


Fig. 3) Da M. Castellano, *Noi vivi*, 1967, s. n. p.

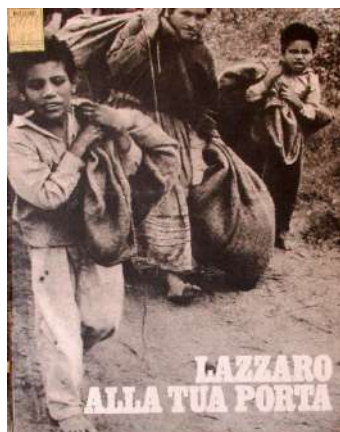
Nonostante *Noi vivi* non ebbe mai una seconda edizione, il menabò del fotolibro, come si deduce dall'intervista più volte citata, è stato, a distanza di anni, rivisto e rimaneggiato spesso da Castellano stesso che a più riprese aggiunse immagini al repertorio iniziale, come un discorso effettivamente mai concluso. Castellano non fu mai soddisfatto della qualità di stampa, certamente di basso livello per garantire un prezzo di copertina decisamente economico se confrontato ai fotolibri pubblicati negli stessi anni. Conformemente dunque a quanto auspicato da Crocenzi, abbassare la qualità di stampa sembrava la soluzione più adatta per fare di un fotolibro un prodotto disponibile sul mercato a un livello più popolare e, d'altra parte, "il contenuto era talmente forte, importante" che dovette, al tempo, sembrare necessario privilegiare il contenuto sulla forma<sup>16</sup>.

Tra le carte del Fondo Crocenzi conservate presso il CRAF di Spilimbergo, tre fogli battuti a macchina da Luigi Crocenzi hanno per titolo *Appunti per il film documentario su "NOI VIVI" di Mimmo Castellano*<sup>17</sup>: sebbene il testo non sia datato, esso è stato con ogni probabilità scritto dopo l'uscita del volume nel 1967, dato il riferimento, in un passo del testo, all'edizione in oggetto. Si tratta di una sceneggiatura progettata da Crocenzi per un film mai realizzato che si apre con panoramiche di pianure e colline sulla terra del Salento per addentrarsi sempre più all'interno delle città, dei paesi, delle strade e della gente che ivi lavora, secondo un montaggio di progressivo avvicinamento già sperimentato da Castellano in *Paese lucano* (**cat. n. 16**). Quindi immagini della città dei vivi, di ieri e di oggi, si alternano con quelle della città dei morti, con i loro fiori e le loro lapidi, mentre urla di neonati, grida di bambini e un vociare continuo lasciano posto al silenzio e al suono degli uccelli<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data [post 1967], Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.

<sup>18</sup> Dattiloscritto di L. Crocenzi, senza data [post 1967], Fondo Crocenzi, Archivio CRAF.



**Autore:** Caio Garrubba (1923-2015) e Calogero Cascio (1927-2015)<sup>1</sup>

**Titolo:** Lazzaro alla tua porta

**Anno:** 1967

**Editore:** Anonimas Veritas Editrice

**Città:** Roma

**Collana:** -

**Stampa:** Graphocolor s. p.a., Roma

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Piergiorgio Maoloni

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Ettore Masina

**Formato:** 33x24,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 100

**Numero fotografie:** 52 b/n

**Prezzo:** 1500 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 20 e 40 €

**Recensioni:** F. DE POLI, *Libri*. Recensione a *Lazzaro alla tua porta* di C. Cascio e C. Garrubba, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 123, novembre 1967, p. 12.

---

<sup>1</sup> Alle immagini dei due fotografi, citati come unici autori della parte fotografica del volume, si aggiungono poi alcune fotografie di altri autori, in gran parte tratte da agenzie fotografiche.



**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 94.

L'incursione dell'editoria cattolica nell'ambito di produzione di libri fotografici si riscontra in Italia almeno a partire dagli anni Sessanta, quando anche tra le pagine delle riviste specializzate di fotografia si annunciava dell'uscita del primo fotolibro sulla vita di Cristo interamente composto da immagini fotografiche e didascalie<sup>2</sup>. Il libro, che già aveva avuto una edizione tedesca, uscirà in Italia nel 1963 da parte della casa editrice milanese Vita e pensiero, con fotografie del tedesco Heinrich Kunkel, reverendo che aveva messo a disposizione il suo archivio fotografico di immagini scattate durante un viaggio in Palestina<sup>3</sup>. Il volume è una riattualizzazione in chiave iconografica della vita del Cristo, in una maniera non dissimile da quella già sperimentata da Leonard Von Matt con la collana dedicata alla vita dei Santi, pubblicata prima in Svizzera e poi in Italia da una casa editrice non cattolica come la genovese Stringa, che negli anni Cinquanta e Sessanta aveva l'esclusiva sulle edizioni fotografiche di Von Matt.

*Lazzaro alla tua porta* esce invece nel giugno 1967 nei cataloghi editoriali della cattolica A.V.E., come commento fotografico all'enciclica *Populorum Progressio* promulgata nel marzo di quell'anno da Papa Paolo VI, riportata anche in traduzione italiana all'interno del volume fotografico a dividere i blocchi delle immagini. Del resto, l'alternanza tra immagini e enciclica papale era già stata sperimentata con successo negli Stati Uniti nel 1964, anno dell'uscita di *Peace on earth*, libro fotografico realizzato con il contributo dei fotografi dell'agenzia Magnum finalizzato ad aggiungere “a pictorial dimension to the text of *Peace on earth*”, enciclica di Giovanni Paolo II<sup>4</sup> (fig. 1).

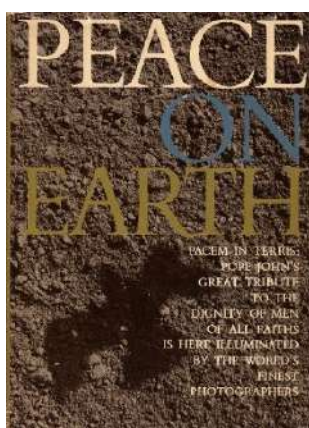


Fig. 1) AA. VV., *Peace on earth*, Ridge Press- Odissey Press, New York, 1964.

<sup>2</sup> S. n., *Notizie*, in “Ferrania”, XVII, n. 4, aprile 1963, p. 19.

<sup>3</sup> G. RINALDI-H. KUNKEL, *La vita di Gesù*, Vita e pensiero, Milano, 1963.

<sup>4</sup> AA. VV., *Peace on earth*, Ridge Press- Odissey Press, New York, 1964. Basato sull'alternanza tra le parole di Giovanni Paolo II e le immagini di Mario De Biasi sarà anche *Cantico delle cose di Papa Giovanni* pubblicato dalla Mondadori nel 1968 (M. DE BIASI- L. SANTUCCI, *Cantico delle cose di Papa Giovanni*, Mondadori, Milano, 1968).

In *Lazzaro alla tua porta* la *Populorum Progressio* di Paolo VI, dedicata ai paesi in via di sviluppo, viene introdotta da un testo di Ettore Masina che traccia il suo discorso su un registro fortemente dicotomico teso a enfatizzare la contrapposizione tra i paesi occidentali e le realtà del terzo mondo: un'impostazione dualistica che si ritroverà ancora nelle sequenze fotografiche di Caio Garrubba e Calogero Cascio, che si susseguono, a pagina intera o a doppia pagina, con accostamenti di forte impatto emotivo, dovuto anche alle grandi dimensioni del volume. Alle immagini da loro scattate nel corso dei diversi viaggi intrapresi, in qualità di fotoreporter, nei paesi in via di sviluppo vengono infatti accostate fotografie emblematiche della coeva società dei consumi scattate nelle nazioni a economia capitalista, costruendo una narrazione fotografica moralizzante, fortemente didascalica e di immediata lettura (fig. 2-3). Il basso costo di copertina (1500 lire) avrebbe poi certo garantito un'ampia diffusione del volume.

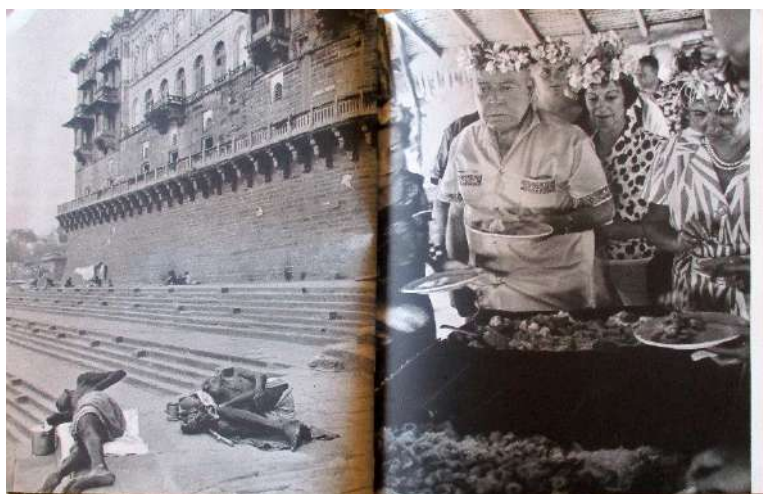


Fig. 2 e 3) Da C. Cascio- C. Garrubba, *Lazzaro alla tua porta*, 1967, s. n. p.



Entrambi fotoreporter, se l'incursione nell'editoria cattolica di Caio Garrubba fu decisamente occasionale, con *Lazzaro alla tua porta* Calogero Cascio inaugurò invece una collaborazione con le case editrici cattoliche del paese che si protrasse ancora per tutto il decennio successivo. Negli anni Settanta uscirono infatti, pubblicati da case editrici come la Coines di Roma o le Paoline di Alba, fotolibri come *Quando grido a te*, *Quando dico speranza* – entrambi introdotti da Ettore Masina-, e *Vangelo a caso*, in cui brani scelti dai quattro vangeli vengono commentati da testi in prosa e da immagini fotografiche, secondo quella tendenza in auge nell'editoria fotografica di stampo cattolico volta a associare brani evangelici, preghiere e encicliche a immagini di immediato riscontro emozionale.



**Autore:** Ugo Mulas (1928-1973)

**Titolo:** New York: arte e persone

**Anno:** 1967

**Editore:** Longanesi & C.

**Città:** Milano

**Collana:** I marmi

**Stampa:** Stabilimenti di arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Michele Provinciali

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967; Spain, Editorial Lumen, 1967

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Alan Solomon

**Formato:** 33,5x24,5

**Copertina:** Rilegato in tela

**Numero di pagine:** 344

**Numero fotografie:** 292 b/n

**Prezzo:** 10000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 650 € e 1800 €

**Recensioni:** R. C., *Due fotografi dalla Germania a New York*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 124, dicembre 1967, pp. 33-37; G. TURRONI, *Lettture fotografiche*, in "Popular

Photography. Ed. italiana”, n. 127, marzo 1968, p. 13; A. ARCARI, *Mulas a New York*, in “Foto Film”, XIII, n. 4, aprile 1968, pp. 12-16; M. RAFFINI, *Ugo Mulas*, in “Il progresso fotografico”, LXXVIII, n. 8, agosto 1971, pp. 2-13.

**Bibliografia:** U. MULAS, *Immagini e testi* (catalogo della mostra, Parma 1973), Istituto di storia dell’arte Università di Parma, Parma, 1973; A. ROTH, *The book of 101 books*, cit., pp. 186-197<sup>1</sup>; G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 95; P. G. CASTAGNOLI- C. ITALIANO- A. MATTIROLO (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell’arte*, Electa, Milano, 2007; P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., pp. 477-479; A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 357-359; F. POLA, *Keep America Strong. Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone*, cit., pp. 258-293.

**Altro:** Premio Nadar 1968

*In genere di ogni movimento artistico esistono libri, fotografie e documentazioni retrospettive perché nessuno si occupa di una certa tendenza fino a quando questa non si è consolidata e affermata dando vita ad un mercato sicuro. Per questo il libro “New York: arte e persone” è stato soprattutto il tentativo inedito di cogliere un aspetto dell’arte moderna, in questo caso la pop art [sic]<sup>2</sup>, durante la sua crescita e la sua maturità<sup>3</sup>.*

Così Ugo Mulas nel 1971 spiegava quale era stata la grande novità del suo volume, ovvero quella di aver avviato una prima storicizzazione su un movimento artistico - quello newyorchese – che alla metà degli anni Sessanta era appena salito agli onori della cronaca artistica. Risultato di tre anni di lavoro, *New York arte e persone* viene progettato da Mulas a seguito dell’approdo in laguna degli artisti americani durante la XXXII Biennale veneziana del 1964, occasione in cui il fotografo conobbe il gallerista Leo Castelli e il critico Alan Solomon, che lo guidarono nei suoi tre successivi viaggi per gli Stati Uniti, nel 1964, nel 1965 e nel 1967.

*New York arte e persone* esce nel 1967 contemporaneamente in edizione italiana, americana e spagnola: i testi del volume sono di Alan Solomon che, dopo una lunga introduzione sulla scena artistica americana - frammista alle immagini di Mulas-, presenta ciascuno dei sedici artisti con un

---

<sup>1</sup> Nel volume si fa però riferimento solo all’edizione americana.

<sup>2</sup> Nonostante i reiterati riferimenti all’ambito della pop art, in realtà non tutti i sedici artisti presentati nel volume sono ascrivibili al suddetto movimento. Essi infatti sono, in ordine alfabetico e di apparizione nel volume: Marcel Duchamp, Barnett Newman, Lee Bontecou, John Chamberlain, Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Kenneth Noland, Claes Thure Oldenburg, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Jim Rosenquist, George Segal, Frank Stella, Andy Warhol e Tom Wesselman.

<sup>3</sup> Cit. in M. RAFFINI, *Ugo Mulas*, p. 2.

breve nota, cui seguono le fotografie scattate dal fotografo in occasione dei vari incontri avuti con i diversi personaggi, all'interno o all'esterno dei loro studi.

Il volume è stato oggetto di ampia attenzione da parte della critica fotografica e non, fino a tempi recenti, con la sezione dedicata al libro all'interno della mostra *New York New York. Arte Italiana. La riscoperta dell'America*, allestita presso il Museo del Novecento di Milano tra l'aprile e il settembre 2017, in cui vennero esposte anche alcune pagine tratte dal menabò approntato da Mulas e Michele Provinciali, designer del volume, riprodotto ancora nel catalogo della mostra<sup>4</sup>. Il tributo che sin dalla morte - avvenuta nel marzo 1973- fu concesso a Mulas, primo fotografo italiano a ricevere consacrazione artistica all'interno della Biennale veneziana del 1974, non mancò comunque di insospettire la critica fotografica italiana che, senza mai disconoscere il valore della sua opera, vedeva in Mulas “una vittima predestinata nell'ingranaggio esaltante di una critica, che sembra voler riscattare di colpo anni di inerzia e di indifferenza nei confronti della fotografia”. Attratta dall'opera del fotografo solo a seguito degli sviluppi concettuali degli ultimi anni, con i suoi frequenti omaggi al fotografo la critica extra-fotografica sembrava infatti dimenticare che “Mulas non è tutta la fotografia italiana, o la sola attendibile”<sup>5</sup>.

*New York arte e persone* possiede già un'ampia letteratura critica, per cui rimando alla bibliografia esistente per le ricostruzioni principali intorno all'opera. Del resto, l'assenza di materiale archivistico relativo all'edizione negli archivi Longanesi<sup>6</sup>, come la mancanza di documentazione cartacea attestante, ad esempio, la corrispondenza e i rapporti del fotografo con gli editori presso l'archivio Ugo Mulas<sup>7</sup>, non permette di aggiungere nuovi dati circa l'edizione di uno dei fotolibri più apprezzati nella storia dell'editoria fotografica.

Quello che in questa occasione intendo dunque sottolineare è come il reportage sull'arte di Ugo Mulas sia la conferma dello sviluppo di un tipo di ritrattistica legata al mondo dell'arte che negli anni Sessanta ha coinvolto diverse figure della comunità fotografica nazionale<sup>8</sup>. Non volendo offrire una semplice galleria di ritratti, essi proposero infatti una indagine visiva sulla personalità dell'artista a partire dalla descrizione dello spazio fisico in cui questi lavorava, estendendo la loro attenzione - come nel caso di Mulas- fino all'intera dimensione urbana. Per la verità, a discapito del titolo, poche sono le immagini che in *New York arte e persone* si riferiscono al contesto cittadino della New York anni Sessanta: il cartellone pubblicitario in apertura al volume in cui la Statua della Libertà tiene in

---

<sup>4</sup> F. POLA, *Keep America Strong. Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone*, cit., pp. 286-287.

<sup>5</sup> P. RACANICCHI, *La Biennale di Ugo Mulas*, in “Il Diaframma. Fotografia italiana”, n. 201, marzo 1975, p. 6.

<sup>6</sup> Dalla corrispondenza (datata 31-5-2018/12-7-2018) di chi scrive con Silvia Marchesi, responsabile degli archivi della casa editrice, a oggi in fase di riorganizzazione.

<sup>7</sup> Nell'archivio Ugo Mulas è invece presente tutto il materiale fotografico relativo ai viaggi intrapresi dal fotografo nel 1964, 1965 e 1967, oltre ad alcune pagine del menabò del volume.

<sup>8</sup> Sull'argomento cfr. quanto scritto nel III capitolo, pp. 171-182.

mano una lattina di spinaci col motto ‘*Keep America Strong*’; la sala di attesa in una stazione di New York con un cappotto appeso in primo piano che richiama, come individuato anche da Francesca Pola, l’opera di James Dine esposta alla Janis Gallery (fig. 1-2); oltre ad alcune immagini di artisti ripresi in esterno, per le vie cittadine.



Fig. 1-2) Da U. Mulas, *New York arte e persone*, 1967, pp. 6-7 e pp. 52-53.

Per la maggior parte il reportage è infatti condotto all’interno degli studi degli artisti, colti tra le loro opere, nell’atto della creazione artistica o in posa dinanzi all’obiettivo, come la serie di immagini che ritrae Duchamp il quale, nell’idea di Mulas, sarebbe dovuto apparire in “atteggiamenti rivelatori del non fare” come il posare o il camminare, ovvero manifestazioni “del vivere elementare [...] sganciato dal produrre<sup>9</sup>”. Atteggiamenti che avrebbero infatti tradotto visivamente in maniera più efficace l’approccio mentale di Duchamp nei confronti della propria opera il cui “rifiuto del fare – per Mulas- è un nuovo modo di fare, di continuare un discorso<sup>10</sup>”.

<sup>9</sup> U. MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino, 2007 [1973], p. 16.

<sup>10</sup> Ivi, p. 15.

È in *La fotografia* pubblicato da Einaudi nel 1973 che Ugo Mulas affiderà al messaggio verbale la spiegazione di alcune delle immagini più paradigmatiche realizzate sugli artisti americani, ponendo il lavoro svolto negli Stati Uniti come momento propedeutico e di presa di coscienza per gli sviluppi speculativi della sua opera, che lo avrebbero poi condotto alla realizzazione delle celebri *Verifiche*.

Le immagini scattate negli Stati Uniti da Mulas rientrano quindi ancora pienamente nella migliore fotografia di reportage del nostro Paese: l'uso del grandangolo ha consentito infatti al fotografo di “restare il più possibile fuori, lontano, staccato da quanto accadeva”, secondo le consuetudini del genere, permettendogli inoltre di “coinvolgere la maggior quantità di cose e il maggior spazio possibile” perché i protagonisti siano realmente immersi nel loro ambiente<sup>11</sup>.

Gli oggetti disposti al suolo e alle pareti nei vari studi, in un crescendo che va dal meticoloso ordine dell'*atelier* di Barnett Newman alla generale situazione di decontrazione vigente invece tra le pareti della *Factory* di Warhol; gli attrezzi di lavoro e i materiali utilizzati da artisti come Segal, Johns, Chamberlain, ritratto in mezzo ai rottami di carrozzeria d'automobile (fig. 3); la presenza di compagni e familiari, come nella foto che ritrae Jim Dine in interno con la moglie (fig. 4), sono tutti elementi indicativi della personalità dell'artista e del suo contesto creativo.



Fig. 3) Da U. Mulas, *New York arte e persone*, 1967, pp. 124-125.



Fig. 4) Da U. Mulas, *New York arte e persone*, 1967, pp. 130-131.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 8.

L'utilizzo di una impaginazione a sequenza cinematografica è parsimonioso e riservato solo a episodi particolari, come la festa da ballo che si tenne nello studio di Frank Stella o le performance dei ballerini nello studio di Rauschenberg, in cui Mulas poté contare sulla sua decennale esperienza da fotografo di teatro. Adoperata ancora per rivelare il processo creativo di artisti come Larry Poons, il cui perpetuo moto di avvicinamento e allontanamento dalla tela ricreava, per Mulas, un andirivieni regolare e preciso<sup>12</sup>, o di Kenneth Noland<sup>13</sup> (fig. 5) e Frank Stella, la sequenza fotografica compare soltanto nella descrizione di quegli artisti per cui il lavoro creativo risponde a una certa ritualità, un ripetersi quasi ossessivo di uno o più gesti che, nel caso di Stella, richiedevano anche un'estrema esattezza di esecuzione (fig. 6).

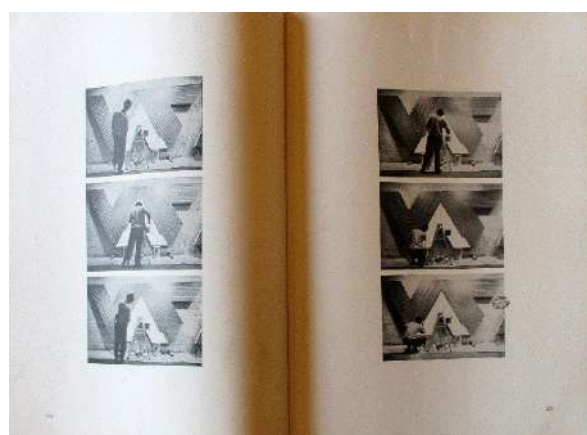
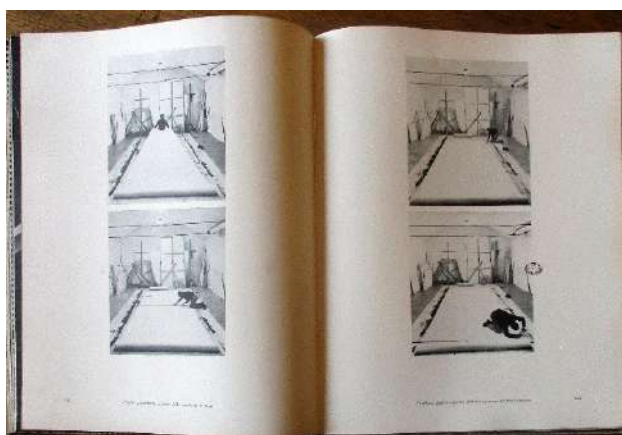


Fig. 5-6) Da U. Mulas, *New York arte e persone*, 1967, pp. 188-189; 294-295.

Nell'impostazione generale *New York arte e persone* si pone dunque in continuità con le ricerche svolte in Italia da altri fotografi, come quelli che dal 1964 stavano partecipando alla costituzione dei "Quaderni di Imago" di Antonio Arcari – **cat. n. 15**-, in un confronto serrato col volume di Alexander Liberman, *Gli artisti nel loro studio*, libro presente nella biblioteca di Mulas<sup>14</sup>.

Del resto, la recensione più accurata al volume fu proprio quella di Arcari, apparsa su "Foto Film" nell'aprile del 1968, in cui il critico, lodando *New York arte e persone* come uno dei più bei libri fotografici usciti negli ultimi anni, sostiene il grande interesse culturale di una operazione fotoeditoriale che non vuole essere un semplice repertorio di opere o l'illustrazione delle relazioni esistenti tra opera e opera come avviene nei libri d'arte, quanto la testimonianza sul contesto umano e creativo di un artista, smitizzato della sua aurea proprio perché colto a lavoro<sup>15</sup>. Un libro sull'uomo-

<sup>12</sup> Ivi, p. 108.

<sup>13</sup> Larry Poons e Kenneth Noland compaiono infatti nel paragrafo intitolato 'Il rituale' in *La fotografia*, per cui cfr. Ivi, pp. 108-116.

<sup>14</sup> G. SERGIO, *Ugo Mulas 1953-1973: verifiche dell'arte*, in P. G. CASTAGNOLI- C. ITALIANO- A. MATTIROLI (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, cit., p. 47, nota 28.

<sup>15</sup> A. ARCARI, *Mulas a New York*, cit., p. 12.

artista, scrive Arcari, che impegna il fotografo in una importante operazione intellettuale, implicando scelta personale e giudizio critico in una ricerca di ordine sociale e psicologico<sup>16</sup>. Pur giudicando la scena artistica americana meno innovativa di quanto possa sembrare di primo acchito, in forte continuità invece con i risultati formali e materiali- più che concettuali- delle avanguardie del primo Novecento, Arcari non può che apprezzare il lavoro di Mulas, che all'occasione è riuscito a provare e consolidare la sua "vocazione di fotoreporter", assecondando al contempo la sua propensione per l'arte contemporanea. D'altra parte, a valorizzare il volume concorreva, per Arcari, la magistrale impaginazione di Michele Provinciali, che collaborò alla stessa scelta delle fotografie:

*qui l'impaginazione è davvero un modo di porgere e "celebrare" un materiale fatto di testo e di immagini al di fuori di formalismi, eccentricità, stravaganze che troppo spesso hanno l'aria di voler sovrapporre la grafica all'immagine, di voler salvare con qualche trovata più o meno intelligente del materiale che in sé non ha nulla da dire*<sup>17</sup>.

Un riconoscimento unanime da parte della comunità fotografica italiana del tempo testimoniato anche dalla scelta di Lanfranco Colombo di allestire a Milano, nelle sale della galleria Il diaframma di via Brera 10, tra il 29 novembre e il 14 dicembre, l'esposizione *New York: the new arte scene* con fotografie di Ugo Mulas tratte dal libro, con ogni probabilità in vendita nel corso dell'evento. Il 4 luglio 1968 la giuria del premio Centro per la cultura nella fotografia avrebbe poi scelto di assegnare a Ugo Mulas la vittoria proprio per il suo reportage sull'arte americana, quell'anno segnalato anche per il volume su Giovanni Pintori, grafico di origini sarde cui fu dedicato, sempre in quel 1967, il sesto "Quaderno di Imago"<sup>18</sup>.

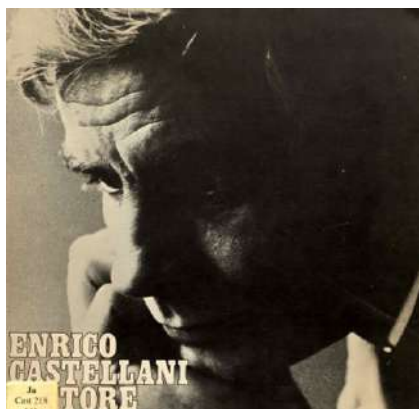
---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>18</sup> U. MULAS, *Pintori*, cit.





**Autore:** Giorgio A. Colombo + 3 fotografie di Franco Angeli, 1 di Ugo Mulas e 1 di Uliano Lucas

**Titolo:** Enrico Castellani pittore

**Anno:** 1968

**Editore:** Achille Mauri

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** AGP-Azienda Grafica di pubblicità, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giorgio A. Colombo

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Vincenzo Agnetti

**Formato:** 30,5x30,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 36

**Numero fotografie:** 306 b/n

**Prezzo:** 10000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 150 e 1850 € per le edizioni con multiplo in PVC

**Recensioni:** P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Enrico Castellani pittore* di G. A. Colombo, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 136, gennaio 1969, p. 14.

**Bibliografia:** C. BURELLI (a cura di), *Re)cover*. *Volevo fare l'arte moderna per tutti*, [Grafiche Filacorda], Udine, 2016.



**Autore:** Ugo Mulas (1928-1973)

**Titolo:** Lucio Fontana

**Anno:** 1968

**Editore:** Achille Mauri

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** AGP-Azienda Grafica di pubblicità, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giorgio A. Colombo

**Lingua:** Italiano- Inglese- Tedesco- Francese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Nanni Balestrini

**Formato:** 30,5x30,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 78

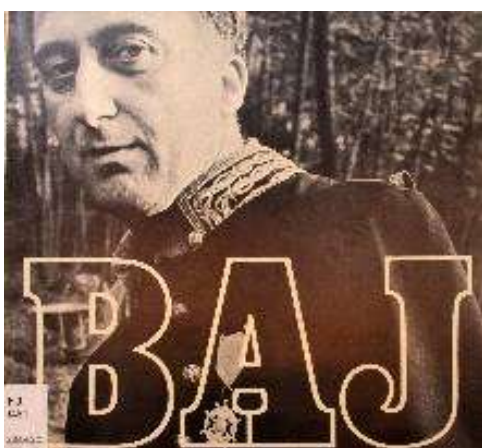
**Numero fotografie:** 281 b/n

**Prezzo:** 10000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 150 e 3500 € per le edizioni con multiplo in PVC

**Recensioni:** P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Lucio Fontana* di U. Mulas, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 136, gennaio 1969, p. 14.

**Bibliografia:** C. BURELLI (a cura di), *(Re)cover*, cit.



**Autore:** Giorgio A. Colombo + E. Mandelmann e fotografie dall'archivio di Enrico Baj

**Titolo:** Enrico Baj

**Anno:** 1969

**Editore:** Achille Mauri

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** -

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giorgio A. Colombo

**Lingua:** Italiano- Inglese- Francese- Tedesco

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Jan Van der Mark

**Formato:** 30,5x30,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 78

**Numero fotografie:** 211 b/n

**Prezzo:** 12000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 250 e 500 € circa per le edizioni con multiplo in PVC

**Recensioni:** P. P. PRETI - C. BERTIERI, *Libri*. Recensione a *Enrico Baj* di G. A. Colombo, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 156, novembre 1970, p. 16.

**Bibliografia:** C. BURELLI (a cura di), *(Re)cover*, cit.



**Autore:** Julio Le Parc (1928)

**Titolo:** Julio Le Parc

**Anno:** 1969

**Editore:** Achille Mauri

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** AGP-Azienda Grafica di pubblicità, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giorgio A. Colombo

**Lingua:** Italiano- Inglese- Francese- Tedesco

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Enzo Mari

**Formato:** 30,5x30,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 80

**Numero fotografie:** 237 b/n

**Prezzo:** [12000 lire]

**Valore:** 100 € circa

**Recensioni:** P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Julio Le Parc* di J. Le Parc, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 158, gennaio 1971, p. 13.

**Bibliografia:** C. BURELLI (a cura di), *(Re)cover*, cit.

Presentati in un lancio promozionale come i "libri-quadro" dell'editore Achille Mauri, tra il 1968 e il 1969 escono nelle librerie italiane quattro dei nove volumi inizialmente progettati dall'editore e inseguito mai realizzati. Tra gli artisti cui avrebbe dovuto dedicare una monografia vi

erano Jesús Rafael Soto, Richard Smith, Valerio Adami, Arman e Richard Hamilton<sup>1</sup>; quelli poi effettivamente coinvolti saranno invece Enrico Castellani e Lucio Fontana, legati all'editore da costanti frequentazioni, oltre a Enrico Baj e Julio Le Parc. Un panorama artistico internazionale, sulla cui scelta dovette certo influire il *milieu* culturale frequentato in quegli anni da Achille Mauri a Roma, a stretto contatto con il fratello Fabio e gli artisti gravitanti intorno alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis<sup>2</sup>.

La proposta editoriale prevedeva la creazione di libri in cui ogni elemento avrebbe tentato “di essere in qualche modo arte”<sup>3</sup>: in formato 30x30, con esplicito richiamo alle copertine degli LP allora in voga, al libro era abbinato un multiplo in PVC riprodotto una delle opere dell'artista presentato in volume. Ciò, per Mauri, avrebbe fatto aumentare nel tempo il valore stesso del volume, venduto inizialmente a un prezzo di 10000/12000 Lire<sup>4</sup>, all'incirca in linea con altri libri fotografici pubblicati negli stessi anni. Dato il particolare periodo storico, obiettivo di Mauri era infatti quello di “fare l'arte moderna per tutti” perché ciò potesse avere importanti ripercussioni su un piano sociale e culturale più ampio. “Il mio era un atto rivoluzionario e come ogni atto rivoluzionario si è spento subito”, commenta Mauri in una intervista del 2016 di Cristina Burelli della libreria Martincigh di Udine, responsabile del progetto *(re)cover* che ha visto il recupero - da uno scantinato nel centro storico di Milano - delle edizioni originali dei libri in oggetto, immessi all'occasione nuovamente in commercio.

A curare l'impaginazione grafica dei quattro volumi fu Giorgio Colombo, autore delle immagini del primo e del terzo fotolibro, rispettivamente dedicati a Enrico Castellani e a Enrico Baj, di cui, in apertura, si presentano i dati anagrafici come riportati sulla carta d'identità, direttamente riprodotta insieme a varia documentazione personale - dal libretto delle vaccinazioni alla tessera di riconoscimento come studente dell'Accademia di Belle Arti di Brera (Fig. 1). Un tentativo di smitizzazione dell'artista, presentato, nel resto delle immagini, all'interno del proprio studio, nelle gallerie in occasione di esposizioni o a lavoro sulla propria opera.

---

<sup>1</sup>C. BURELLI, *Volevo fare l'arte moderna per tutti. Una conversazione con Achille Mauri*, cit., p. 31.

<sup>2</sup> Ivi, p. 19.

<sup>3</sup> Ivi, p. 20.

<sup>4</sup> A Milano in quegli stessi anni un kg di pane costava 204 lire, la carne bovina andava a 1927 Lire al kg, mentre un litro di latte costava 139 lire (ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Annuario statistico italiano*, Roma, 1968, p. 300)

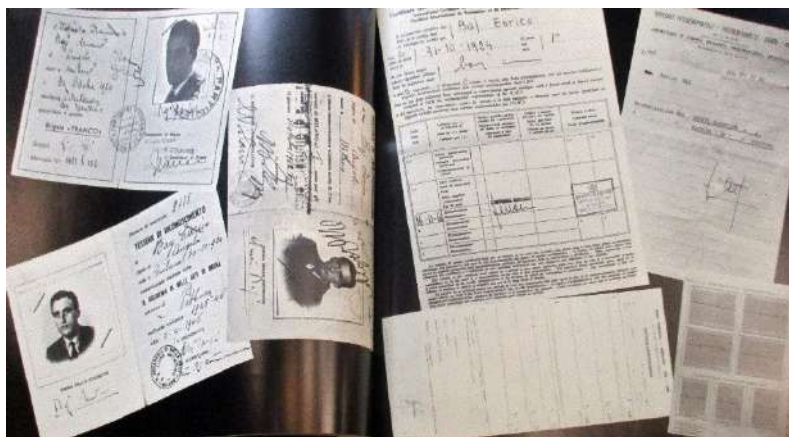


Fig. 1) Da G. A. Colombo, *Enrico Baj*, 1969, s. n. p.



Fig. 2) Da G. Colombo, *Enrico Baj*, 1969, s. n. p.

Nel volume su Baj, alle immagini delle dame e dei cavalieri che popolano i suoi quadri si alternano gli interni dello studio dell'artista, ricolmi di quelle medaglie, bandiere, bottoni e nastrini che sono gli elementi costitutivi dei suoi personaggi. Lui stesso è ritratto in uniforme (fig. 2), in fotogrammi ripresi dal cortometraggio *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* che Ugo Nespolo realizzò nel 1967, e che vide tra i protagonisti Baj e Lucio Fontana<sup>5</sup>.

La sequenza filmica è impaginata seguendo il ritmo concitato proprio del cortometraggio: del resto Giorgio Colombo scelse per il *layout* di tutti e quattro i volumi una grafica basata sull'alternanza di immagini di grande formato, riprodotte a pagina intera o a doppia pagina, con fotografie di minori dimensioni, poste in sequenza nel singolo foglio, in alcuni casi riproducendo direttamente il rullo dei provini a contatto.

<sup>5</sup> U. NESPOLO, *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto*, 1967 in <https://vimeo.com/79282374>.





Fig. 3) Da U. Mulas, *Lucio Fontana*, 1968, s. n. p.

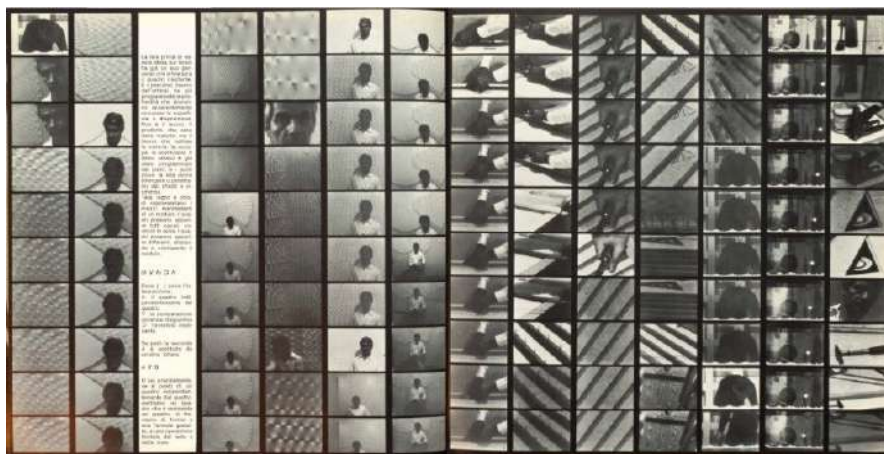


Fig. n. 4) Da G. A. Colombo, *Enrico Castellani*, 1968, s. n. p.

Così, ad esempio, nel volume dedicato a Lucio Fontana con fotografie di Ugo Mulas (fig. 3), che da lì a breve avrebbe esposto con chiarezza le sue riflessioni intorno all'oggetto fotografico nelle sue *Verifiche*, laddove il ricorso alla sequenza nel volume di Castellani è invece funzionale a sottolineare la processualità metodica di un lavoro che, per Agnetti -autore del testo-, avrebbe potuto proseguire oltre la superficie della tela attraverso le infinite composizioni di uno stesso modulo di base (fig. 4).

Un foglio sciolto di carta bianca in forma di papillon è inserito all'interno della monografia di Baj, che presenta come multiplo in PVC una cravatta colorata, cui rimandano ancora alcune immagini del volume. L'inserimento di una carta lucida specchiante di colore argento nel libro di Julio Le Parc amplifica invece le distorsioni ottiche proprie delle opere proposte dall'artista nel volume (fig. 5). Gli occhiali blu dotati di lenti di plastica deformanti allegati al libro diventano dunque un monito affinché il lettore si predisponga a una manipolazione del piano visivo che lo possa rendere partecipe nella creazione dei significati artistici, non più costretto- secondo gli auspici di Le Parc- a subire un sistema culturale imposto dall'esterno.



Fig. n. 5) Da J. Le Parc, *Julio Le Parc*, 1969, s. n. p.

Se il testo di Vincenzo Agnetti in *Enrico Castellani* risponde a criteri di scrittura sperimentale riscontrabile ancora nel libro fotografico dedicato a Lucio Fontana, dove le parole di Nanni Balestrini si dispongono in formato circolare a richiamare i buchi realizzati dall'artista sulle tele e sulle sue terrecotte (fig. 6), la parte testuale di *Enrico Baj* e *Julio Le Parc* è decisamente più canonica. In essa vengono presentati rispettivamente un testo critico sulla figura dell'artista in quattro lingue di Jan Van der Mark e una presentazione militante dello stesso Julio Le Parc sulle ragioni del ritiro delle sue opere dalla manifestazione *Documenta* di quell'anno e sulle necessità di trasformazione della condizione dell'arte e dell'artista nella società contemporanea.



Fig. 6) Da U. Mulas, *Lucio Fontana*, 1968, s. n. p.

Il libro su Lucio Fontana uscì subito dopo la morte dell'artista, ritratto a Comabbio in una delle ultime sequenze che Mulas dedicò al personaggio, all'occasione in posa con indosso la camicia messicana della moglie di Achille Mauri e i pantaloni dello stesso editore. Andato per fotografare dell'artista le mani o gli occhi, ovvero le parti più emblematiche in riferimento all'atto creativo, fu Fontana a dissuadere Mulas dall'intento, convincendolo che fotografare basette, baffi,



cintura e calzoncini non sarebbe poi stato tanto diverso<sup>6</sup> (fig. 7). Il fotolibro presenta inoltre la celebre sequenza delle *Attese*, in cui Mulas intese dar risalto al momento preparatorio come indicativo dell'operazione mentale sottesa alla creazione artistica che – stando a quanto spiegato da Mulas stesso in *La fotografia*- acquista una complessità maggiore rispetto all'esecuzione del taglio in sé<sup>7</sup>. Il momento esecutivo diventa invece per Mulas importante nella serie dei buchi, laddove le sfere di creta e terracotta – *Nature*- si volgono al recupero di forme primordiali e ancestrali, da cui il loro accostamento con le rotondità dei seni di una donna<sup>8</sup>.

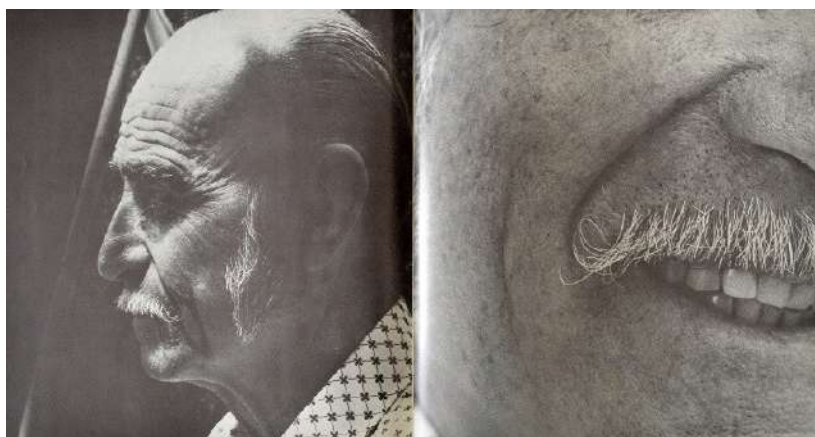


Fig. 6) Da U. Mulas, *Lucio Fontana*, 1968, s. n. p.

Se la presenza dei multipli in PVC allegati al volume fanno sì che questi volumi si presentino come dei libri oggetto, con *Julio Le Parc* siamo invece dinanzi a un vero e proprio libro d'artista. Infatti, quando Mauri illustrò a Le Parc l'idea editoriale descrivendogli il lavoro che avrebbe dovuto fare il fotografo in continuità con le tre pubblicazioni precedenti, egli accettò la proposta con la clausola di fare da sé le fotografie affinché ogni pagina potesse essere un'opera a sé stante e non la riproduzione di opere già realizzate<sup>9</sup>. In questo senso *Julio Le Parc* chiude la serie ideata da Achille Mauri con un piccolo scarto rispetto alla concezione dei primi tre libri fotografici.

Coinvolto il Centro Di di Firenze per la distribuzione dei volumi, questi non ebbero il successo di pubblico sperato. Nell'ambito delle riviste specializzate essi furono recensiti dal solo Pier Paolo Preti sulle pagine di "Popular Photography. Ed. italiana", che in generale apprezzò molto l'operazione, avendo alcune riserve invece per la scelta degli allegati in plastica. Se quello di Castellani gli sembrò comunque una "simpatica trovata"<sup>10</sup>, già "la pittura-scultura di Fontana"

<sup>6</sup> U. MULAS, *La fotografia*, cit., p. 72.

<sup>7</sup> Ivi, p. 100.

<sup>8</sup> U. MULAS, *Immagini e testi*, cit., p. 28.

<sup>9</sup> C. BURELLI, *Volevo fare l'arte moderna per tutti. Una conversazione con Achille Mauri*, cit., p. 63.

<sup>10</sup> P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Enrico Castellani pittore* di G. A. Colombo, cit., p. 14.

cominciava a non convincerlo troppo, per il sapore di promozione e di feticcio che essa rivelava<sup>11</sup>. Non diversamente Preti criticò “negativamente la cravatta di Baj (in plastica) annessa al volume” sostenendo che sarebbe stato “meglio un buono-sconto per l’acquisto di un’opera vera<sup>12</sup>”, mentre gli parvero “ancora più miserevoli, in quest’atmosfera di seria impostazione critica ed ideologica, gli occhialini-giocarello” di Julio Le Parc: “e per favore, non tirate fuori il significato simbolico dell’arte per tutti: basta con i trucchi”, concludeva il critico<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Lucio Fontana* di U. Mulas, cit., p. 14.

<sup>12</sup> P. P. PRETI-C. BERTIERI, *Libri*. Recensione a *Enrico Baj* di G. A. Colombo, cit., p. 16.

<sup>13</sup> P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Julio Le Parc* di J. Le Parc, cit., p. 13.



**Autore:** Herbert List (1903-1975)

**Titolo:** Napoli e i suoi personaggi

**Anno:** 1968

**Editore:** Rizzoli

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Stabilimento Rizzoli editore, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** Hamburg, Sigbert Mohn Verlag, 1962

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Vittorio De Sica

**Formato:** 28x24

**Copertina:** Rilegata in tela con sovracoperta

**Numero di pagine:** 208

**Numero fotografie:** 187 b/n

**Prezzo:** 7000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 50 e 100 €

**Recensioni:** A. A[RCARI], *L'erede di Strand*, in "Foto Film", XIII, n. 7, luglio 1968, pp. 14 e 16.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 95; A. FERRABOSCHI, *Il cinema diventa libro* cit., pp. 44-46.

La complessa gestazione del volume in oggetto è stata in parte già affrontata da chi scrive in relazione ai termini del contratto che originariamente, a partire dal 1953, l'editore Einaudi andava stipulando con Vittorio De Sica per la realizzazione del volume su Napoli, quando ancora era previsto il suo inserimento all'interno della ormai celebre collana "Italia mia" di Cesare Zavattini<sup>1</sup>. Chiamato a scegliere il nome di colui che avrebbe narrato fotograficamente il capoluogo campano secondo le indicazioni del regista, De Sica tra il settembre e l'ottobre del 1953 designava infatti prima Giacomo Pozzi Bellini e poi, in maniera che sembrava definitiva, Federico Patellani come autore dell'apparato fotografico del volume. Ma dalla corrispondenza presente all'interno dell'Archivio Einaudi emerge come già nell'autunno del 1957 le fotografie di Federico Patellani, che pure nel frattempo erano state realizzate e pagate secondo le clausole stipulate da Einaudi col fotografo, furono scartate da De Sica, non soddisfatto del materiale realizzato.

In un documento del 26 settembre 1957 Giulio Einaudi scrive allora a Zavattini di risolvere "la questione dei due fotografi" per poter procedere con l'edizione del volume su Napoli<sup>2</sup>. Difatti a subentrare nel progetto fu Herbert List, intanto chiamato da De Sica come aiuto regista per il film *Il Giudizio Universale*, uscito poi nel 1961 su sceneggiatura zavattiniana. Già dall'autunno 1958 si attestano alcuni viaggi di List a Napoli: le prime fotografie sarebbero infatti pervenute nella primavera successiva a De Sica, il cui intento era di recarsi di lì a breve a Napoli per suggellare il lavoro con le interviste da fare alla gente del luogo<sup>3</sup>.

Con l'inizio del decennio successivo la storia editoriale del volume si fa più complessa, essendosi nel frattempo interessato alla pubblicazione del fotolibro un editore tedesco, Dumond Schauberg, con cui De Sica e List avevano preso accordi in privato. A questo editore sarebbe poi subentrato, nella primavera del 1961, la casa editrice Mohn, che propose a Einaudi la stampa dell'edizione italiana del volume, cosa che Einaudi accettò anche se con poco entusiasmo, digerendo mal volentieri la subordinazione editoriale su una idea che era maturata all'interno del cantiere einaudiano<sup>4</sup>.

Tale situazione è riassunta bene in una lettera dell'8 novembre 1962 inviata da Giulio Einaudi a Zavattini, in risposta alla missiva che lo sceneggiatore di Luzzara aveva indirizzato contemporaneamente a De Sica, List e Einaudi, in cui esprimeva la sua amarezza nel vedere il volume su Napoli pubblicato in Germania senza alcuna menzione sul ruolo attivo da lui avuto nella

---

<sup>1</sup> Cfr. pp. 132-134.

<sup>2</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 26/9/1957, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 180.

<sup>3</sup> Lettera di C. Zavattini a G. Einaudi, 8/3/1959, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani Cartella 226, Fascicolo 3164/1, foglio 199.

<sup>4</sup> Lettera di G. Einaudi a C. Zavattini, 8/11/1962, Archivio Zavattini, Epistolario, corr. E87/49. La clausola prevedeva che De Sica e List rinunciassero ai diritti d'autore sulla I edizione italiana per indennizzare l'editore torinese delle 30000 lire già pagate a Patellani, riservandosi comunque i diritti stranieri. Rimaneva immodificata invece la percentuale del 2% da dare a Zavattini come direttore editoriale della collana.

realizzazione dello stesso. Il suo infatti – scrive Zavattini- non era stato solamente “un platonico stimolo”, ma un coinvolgimento che andava

*dal titolo alla struttura generale dell’opera, dalla proposta a De Sica, alla fissazione di alcuni temi capitali che sono infatti nell’opera, dal carattere delle didascalie, alla scelta definitiva dei testi delle foto e dell’impaginazione, attraverso numerose discussioni con De Sica, o con List, o con entrambi insieme, e una volta con lo stesso Einaudi, alla sgobbata sulle didascalie, che, affidate purtroppo a un inabilissimo giornalista, ho dovuto poi con parecchie ore di lavoro ridurre a più decenti e corrette proporzioni (ma per la verità abbisognavano ancora di un ulteriore ritocco)<sup>5</sup>.*

L’edizione italiana Einaudi che sarebbe dovuta uscire da lì a breve non sarà mai pubblicata, e *Napoli e i suoi personaggi* di Herbert List e Vittorio De Sica sarà edito nel nostro paese solo nel 1968 per interesse della casa editrice Rizzoli che, in apertura al volume, specifica la gratitudine di De Sica e List nei confronti di Cesare Zavattini, “ideatore di questo libro e proficuo consulente durante la sua realizzazione”<sup>6</sup>.

L’introduzione autobiografica di De Sica anticipa i criteri che hanno guidato il regista nella stesura delle didascalie, una “riproduzione quasi stenografica” di quello che i napoletani hanno detto a De Sica, il quale decise di lasciare intatti gli stessi errori grammaticali “oppure certe italianizzazioni del dialetto che i napoletani usano fare spesso”<sup>7</sup>. Alle didascalie riportanti discorsi diretti in prima persona (fig. 1), si alternano frasi carpite da De Sica durante il suo peregrinare tra le vie di Napoli, mentre altre fotografie sono prive di commenti testuali perché già di forte impatto emotivo<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Lettera di C. Zavattini a V. De Sica- G. Einaudi- H. List, 25/10/1962, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 226, Fascicolo 3164/2, fogli 226-228.

<sup>6</sup> H. LIST- V. DE SICA, *Napoli e i suoi personaggi*, Rizzoli editore, Milano, 1968, s. n. p.

<sup>7</sup> Ivi, p. 11.

<sup>8</sup> Ivi, p. 12.

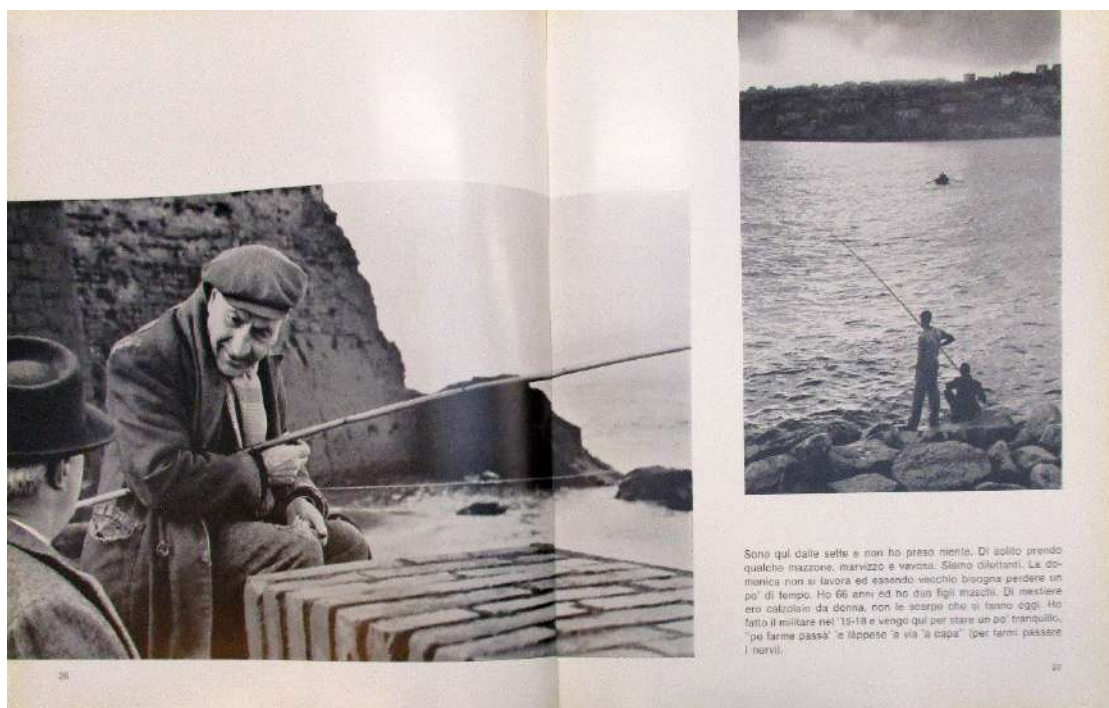


Fig. 1) Da H. List, *Napoli una città e i suoi personaggi*, 1968, pp. 26-27.

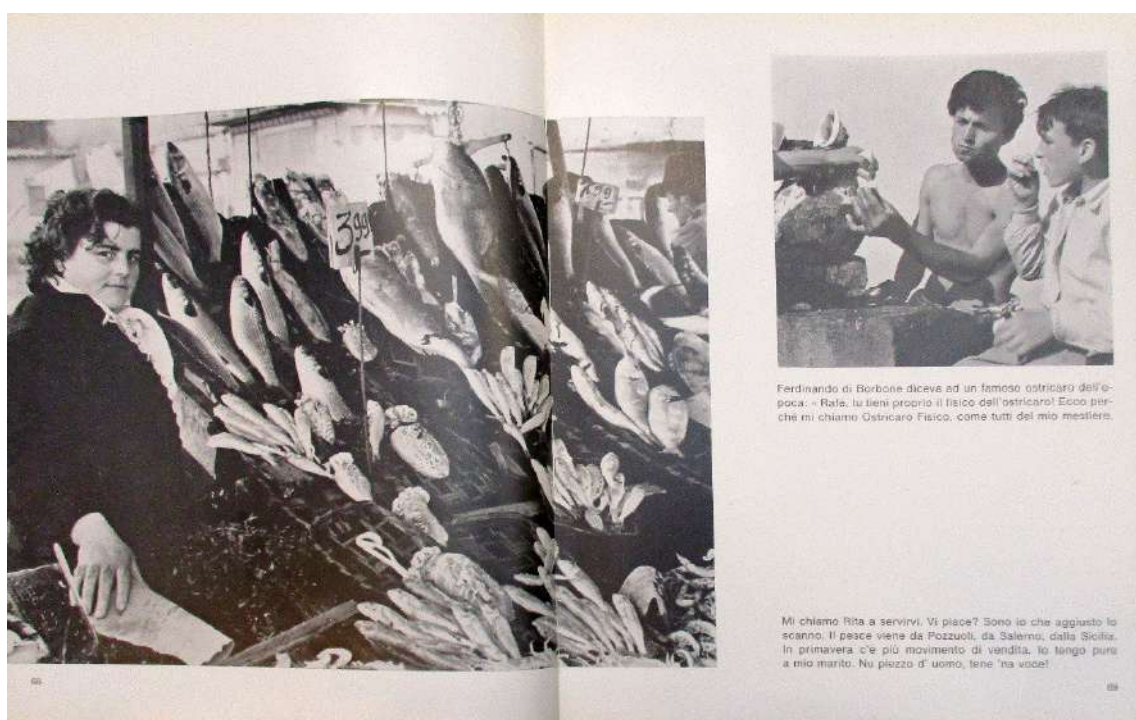


Fig. 1) Da H. List, *Napoli una città e i suoi personaggi*, 1968, pp. 68-69.

Per impaginato e per tipologia delle didascalie *Napoli una città e i suoi personaggi* non può dunque che richiamare alla memoria il primo e unico volume della collana "Italia mia", *Un paese*,

come con acutezza puntualizzava anche Antonio Arcari nella recensione al libro da lui pubblicata, nel luglio 1968, sulle pagine di “Foto film”. Individuate difatti le relazioni tra i due volumi, giustificate dalla comune presenza di Cesare Zavattini alla guida di entrambi i progetti editoriali, Arcari mette comunque in guardia sulla sostanziale diversità dei due fotografi, Strand e List. Entrambi interessati a un tipo di fotografia “diretta” che tenta di riprodurre senza sofisticazioni la realtà del mondo esterno, l’uno – Strand- mira all’essenzialità delle forme e al “rigore che scarnifica l’immagine”, laddove l’altro – List- si rivela invece attratto dalle manifestazioni più esteriori e pittoresche della città. Nonostante la presenza di accostamenti intelligenti e di fotografie ben studiate, per Arcari il confronto di *Napoli una città e i suoi personaggi* con *Un paese* non può dunque che offrire un giudizio limitante nei confronti del volume di List e De Sica, “che resta un po’ sul piano di un neorealismo venato da tendenze per così dire deamicisiane; folcloristico, strapaesano, più da «Poveri ma belli» che non veramente incisivo, vero, «documentario», come lo avevano proposto i primi film di Rossellini<sup>9</sup>”.

---

<sup>9</sup> A. A[RCARI], *L’erede di Strand*, cit., p. 16.





**Autore:** Carla Cerati (1926-2016) - Gianni Berengo Gardin (1930)

**Titolo:** Morire di classe

**Anno:** 1969

**Editore:** Einaudi

**Città:** Torino

**Collana:** Serie politica

**Stampatore:** Industrie grafica Zeppeghno, Torino

**Tiratura:** 10000 copie<sup>1</sup> (I. ed).

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** Torino, Einaudi: 1974, II ed.; 1976, III. ed.; 1978, IV ed.; Muggia, Editore Duemilauno, 2008.

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Franco Basaglia e Franca Basaglia Ongaro

**Formato:** 18x24

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 88

**Numero fotografie:** 58 b/n

**Prezzo:** 1200 lire

**Valore commerciale attuale:** tra i 400-800 € per la I. ed; circa 250 € per le ed. successive.

---

<sup>1</sup> Lettera di G. Davico a C. Cerati, 28/10/1969, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella 47, fascicolo 688, foglio 22.



**Recensioni:** S. n., *Libri*. Recensione a *Morire di classe* di C. Cerati e G. Berengo Gardin, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 144, ottobre 1969, p. 12.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 96; J. BADGER- M. PARR, *The photobook. A history. Vol. II*, cit., p. 246; P. MORELLO, *Morire di classe* in ID., *La fotografia in Italia 1945-1975*, cit., pp. 514-517; B. CARBONE, *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*, cit., pp. 36-39; J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s. The case of the photobook Morire di classe (1969)*, in “History of Psychiatry”, vol. 26 (I), 2015, pp. 19-35; D. FORGACS *Manicomi*, in ID. *Margini d'Italia*, cit., pp. 211-289.

**Altro:** Premio Palazzi, 1969

Gli anni Sessanta, anche in Italia, furono attraversati da un radicale ripensamento della psichiatria e degli istituti preposti all'esercizio della sua professione, e la fotografia, che sempre più maturava in direzione di un significativo impegno sociopolitico, non poteva che assecondare una denuncia sociale che, nell'ambito della medicina psichiatrica, non aveva precedenti.

Di fatto alla fotografia non era estraneo l'ambito manicomiale, sin da quando essa veniva utilizzata come strumento probatorio, impeccabile nella sua pretesa di obiettività, della malattia mentale del degente<sup>2</sup>. Gli archivi fotografici manicomiali che si andarono formando nei vari istituti nel corso del '900 fungevano infatti da supporto tecnico oltre che da strumento fondamentale per l'affermazione di una ideologia tesa a “trasformare un soggetto in oggetto”, attraverso la messa in posa del paziente fotografato, il suo isolamento dal contesto ambientale e umano di appartenenza, la scelta di fissare la sua espressione nel momento di massima esasperazione della mimica facciale<sup>3</sup>. Con gli anni Sessanta, dunque, la fotografia, che fino a quel momento aveva esercitato un potere di controllo repressivo all'interno delle istituzioni manicomiali, divenne invece “una delle armi principali di quella che fu definita la «rivoluzione psichiatrica»<sup>4</sup>” del nostro paese, nel tentativo di rivelare il dramma umano sotteso alla condizione di esclusione, coercizione, degrado e violenza quotidianamente perpetrata negli istituti psichiatrici della penisola.

In un contesto culturale in cui era ormai sentita come attuale la necessità del riconoscimento della dignità del paziente, l'apparire nel 1969 di un fotolibro di denuncia come *Morire di classe* si inseriva con coerenza all'interno dei dibattiti del periodo ma anche all'interno della stessa politica editoriale Einaudi che, in quello stretto giro di anni, aveva pubblicato *L'istituzione negata* di Franco

---

<sup>2</sup> Sull'argomento cfr. almeno F. CAGNETTA (a cura di), *Nascita della fotografia psichiatrica* (catalogo della mostra, Venezia 1981), La Biennale di Venezia, Venezia, 1981.

<sup>3</sup> Cfr. C. SCHINOIA, *Fotografia e psichiatria*, in U. LUCAS (a cura di) *Annali 20. Storia d'Italia. L'immagine fotografica 1945-2000*, cit., p. 462, e relativa bibliografia.

<sup>4</sup> Ivi, p. 463.

Basaglia e *Asylums: le istituzioni totali. La condizione sociale dei malati di mente e di altri internati* di Erving Goffman, con introduzione di Franco Basaglia e Franca Ongaro.

Scrivo bene, infatti, John Foot quando lascia intuire come *Morire di classe* sia pienamente un libro sessantottino<sup>5</sup>. Il linguaggio militante dell'introduzione di Franco Basaglia e della moglie, Franca Ongaro, pone infatti la questione della psichiatria su un ordine che non può risolversi solo su un piano tecnico-scientifico quanto politico-sociale: nel malato, privato totalmente della sua identità al punto da assumere "l'istituzione come proprio corpo", si riassume infatti la figura del vinto, del sottomesso, del povero e del diseredato<sup>6</sup>. Il titolo *Morire di classe*<sup>7</sup> è infatti un'accusa nei confronti del "carattere classista della scienza" e dell'esistenza di due psichiatrie, "quella dei ricchi e quella dei poveri": una condizione superabile solo passando "attraverso la distruzione della realtà manicomiale" e agendo contemporaneamente sulla società esterna per ben disporla "ad accettare la comunicazione appena aperta".

*Risulta quindi evidente che se la reciprocità del rapporto fra luogo di cura e società esterna non è data come acquisita non si sarà mai sicuri che le mura, i cancelli, la violenza, una volta eliminati dall'istituzione psichiatrica, non tornino a proporsi- anche sotto forme apparentemente diverse- riconfermando l'impossibilità di una riabilitazione reale, che non può non essere esplicitamente legata all'altro polo del dialogo*<sup>8</sup>.

I brani scelti a far da contrappunto semantico alle fotografie sono tratti, per la maggior parte, da autori e testi fondamentali nella formazione intellettuale di Basaglia<sup>9</sup>: accostati alle immagini di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardini in caratteri di differente formato e dimensione, essi mirano a scuotere il lettore secondo quella necessaria sensibilizzazione della società civile per cui *Morire di classe* si poneva come importante strumento divulgativo<sup>10</sup>. Il testo di Primo Levi tratto da *Se questo*

---

<sup>5</sup> J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s*, cit., p. 27.

<sup>6</sup> F. BASAGLIA- F. BASAGLIA ONGARO, *Introduzione* a C.CERATI- G. BERENGO GARDIN, *Morire di Classe*, Einaudi, Torino, 1969, s. n. p.

<sup>7</sup> Il riferimento è sia alla morte naturale, in quanto il paziente era destinato a vivere il resto dei suoi giorni nella struttura senza possibilità di scegliere autonomamente sulla sua esistenza, quanto anche alla morte sociale imposta dall'esclusione coatta dalla vita civile.

<sup>8</sup> F. BASAGLIA- F. BASAGLIA ONGARO, *Introduzione*, cit., s. n. p.

<sup>9</sup> Trattasi, fra gli altri, del *Marat- Sade* di Peter Weiss, di *Se questo è un uomo* di Primo Levi, di *L'eccezione e la regola* di Bertold Brecht, di *Storia della follia* di Michel Foucault, di *Aden Arabian* di Paul Nizan, dell'*Enrico IV* di Luigi Pirandello, di *Asylums* di Ervin Goffman, della *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer- Adorno. A questi testi Basaglia unisce scritti di ex degenti, brani tratti dal *Manuale per gli infermieri di Ospedali psichiatrici*, norme di regolamenti interni agli ospedali psichiatrici, bandi per la costruzione di ospedali e la celebre lettera di dimissioni di uno psichiatra, Frantz Fanon, scritta nel 1956 al governatore generale d'Algeria, più volte riportata in scritti di Franco Basaglia, come annotato da John Foot (J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s*, cit., p. 27).

<sup>10</sup> A tal fine l'utilizzo di medium differenti a scopo divulgativo è testimoniato ancora da *I giardini di Abele*, documentario sull'argomento di Sergio Zavoli realizzato con la collaborazione di Franco Basaglia trasmesso nel 1969 dai canali Rai. Sia Forgacs che Foot considerano *Morire di classe* come supplemento o complemento de *I giardini di Abele*

è un uomo, presentato accanto all'immagine fotografica di una donna seduta sulla panchina di un cortile manicomiale (fig. 1), pone ad esempio emblematicamente sullo stesso piano l'internamento in un ospedale psichiatrico con l'internamento nei campi di concentramento nazisti, considerati ormai universalmente dalla società civile come uno dei più atroci crimini della storia moderna<sup>11</sup>.

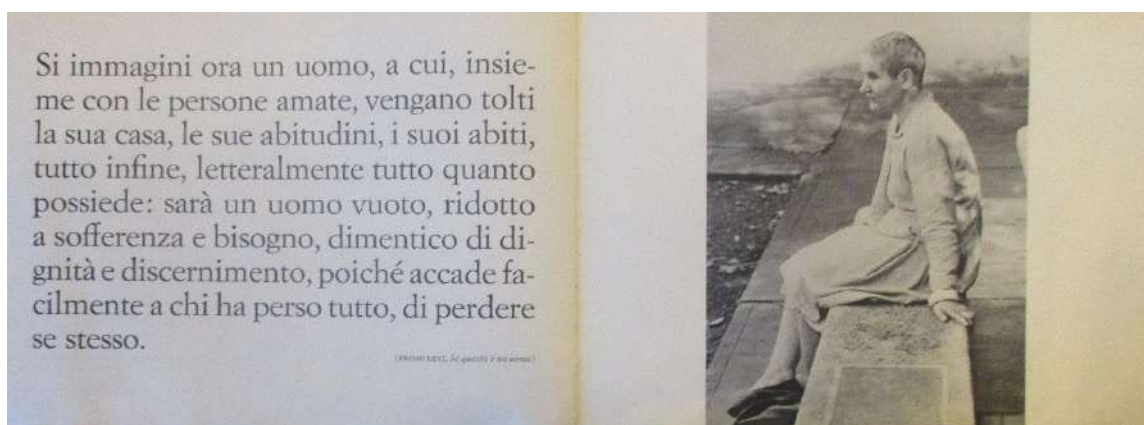


Fig. 1) Da C. Cerati- G. Berengo Gardin, *Morire di classe*, 1969, s. n. p.

Le fotografie di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin insistono così sull'ambiente spersonalizzato e spersonalizzante cui sono costretti a vivere i pazienti, chiusi in camicie di forza e circondati da quei recinti, muri, grate di cui parla Basaglia nel suo testo (fig. 2).

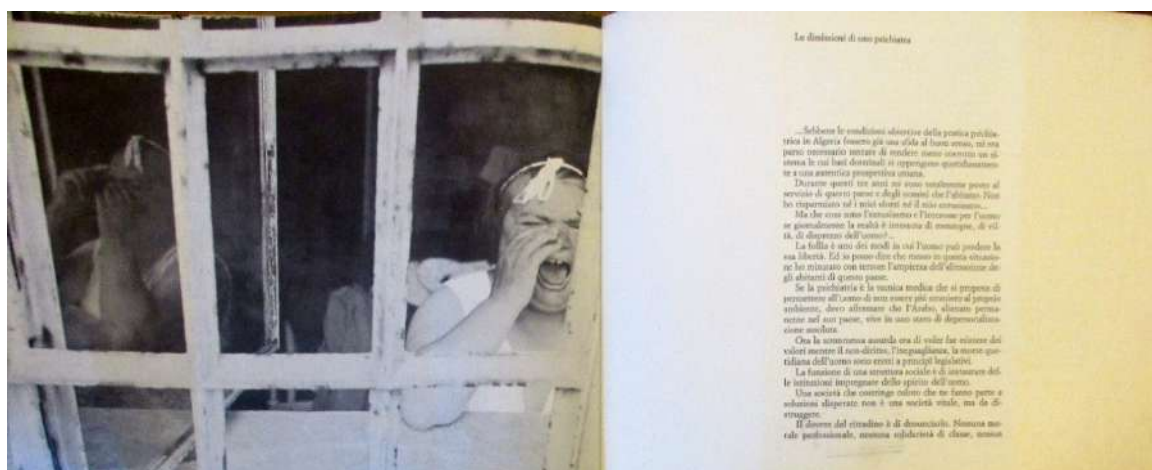


Fig. 2) Da C. Cerati- G. Berengo Gardin, *Morire di classe*, 1969, s. n. p.

(D. FORGACS, *Manicomi*, in ID. *Margini d'Italia*, cit., p. 215; J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s*, cit., p. 28).

<sup>11</sup> Questo paragone era già stato avanzato in un discorso a Milano nel 1965 dell'allora Ministro della Sanità, il socialista Luigi Mariotti, in occasione di una proposta di riforma della legge sulla salute mentale (D. FORGACS, *Manicomi*, in ID. *Margini d'Italia*, cit., p. 213). D'altra parte il manicomio, per Basaglia, rappresenta una istituzione totale tanto quanto le carceri, i campi di concentramento ecc.

Sdraiati per terra, tra bagni sporchi e ambientazioni alienanti, la maggior parte dei pazienti nasconde la testa fra le mani, in gestualità e posture che rispondono perfettamente all'idea di “un corpo istituzionalizzato” che, nella sua “condizione di colonizzato”, ha rinunciato alla propria lotta esistenziale sottomettendosi al rapporto di prevaricazione e di potere impostogli (fig. 3).

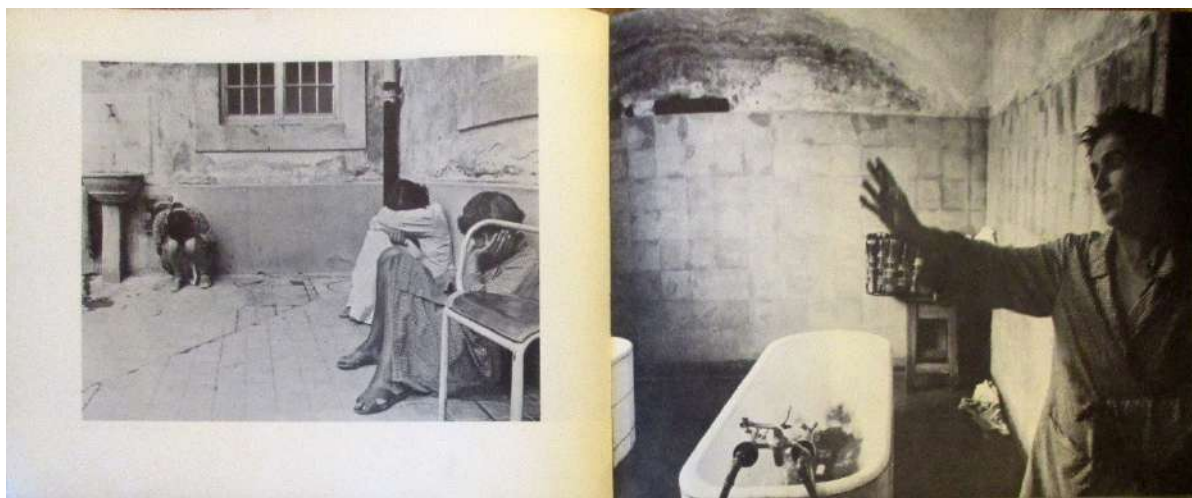


Fig. 3) Da C. Cerati- G. Berengo Gardin, *Morire di classe*, 1969, s. n. p.

La ripetizione di stesse immagini su più pagine diventa allora funzionale a rendere l'ossessività dell'ambiente e del dramma umano che in esso si consuma, mentre l'inserimento di alcune fotografie scattate in contesti differenti rispetto a quelli dei manicomi rimandano alla società esterna, dialetticamente contrapposta alla realtà manicomiale (fig. 4)

In *Morire di classe* non vi è alcun riferimento al luogo, né al tempo dello scatto e nessuna segnalazione rimanda alla paternità di ciascuna immagine fotografica. La massiccia circolazione, successiva alla pubblicazione del fotolibro, di singole fotografie ha poi permesso di stabilire con precisione l'autore delle singole immagini del volume, tutte scattate tra l'aprile e l'ottobre 1968 nei centri psichiatrici di Colorno, Firenze e Gorizia<sup>12</sup>. Il progetto prevedeva anche una campagna fotografica presso il manicomio di Ferrara ma, come testimoniato successivamente da Carla Cerati, giunti all'ospedale ferrarese, non fu loro permesso di fotografare nulla: seguiti a vista dal personale medico, ai due fotografi fu interdetta la vista di interi reparti<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Vedi C. CERATI- G. BERENGO GARDIN, *Per non dimenticare: 1968 la realtà manicomiale di Morire di classe*, Edizioni Gruppo Abele, Torino, 1998.

<sup>13</sup> S. PAOLI- G. ZANCHETTI. *Conversazioni. Incontro con Carla Cerati*, <http://www.photographers.it/articoli/carlacerati.htm>.

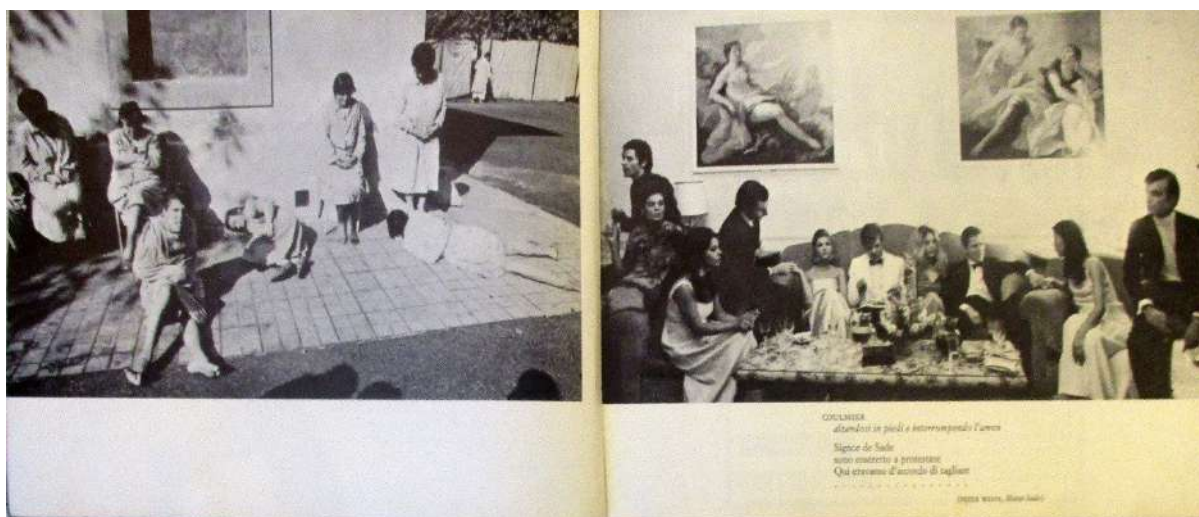


Fig. 4) Da C. Cerati- G. Berengo Gardin, *Morire di classe*, 1969, s. n. p.

Per John Foot la mancanza dei titoli con l'indicazione dei luoghi dello scatto fa sì che *Morire di classe* “*was thus a little bit of a fake product*”<sup>14</sup>: la situazione manicomiale dei centri di Firenze e Colorno infatti era altra cosa rispetto a quella di Gorizia in cui direttore era Franco Basaglia, che già dal 1961 aveva cominciato a trasformare l'istituzione psichiatrica in una comunità terapeutica tramite l'abbattimento di recinzioni, l'abolizione di camice di forza e l'introduzione di assemblee tra medici e pazienti finalizzate a scardinare i principi di gerarchizzazione interni al sistema<sup>15</sup>. Inserirle all'interno di *Morire di classe*, le fotografie scattate a Gorizia non rendono giustizia dei cambiamenti in corso, scrive Foot, come se esse fossero state scattate in “an old-style *manicomio*”<sup>16</sup>.

David Forgacs, invece, lamenta il fatto che le fotografie di *Morire di classe* non riescono fino in fondo a mostrare il malato come “un soggetto con una sua identità e storia”, avendo l'effetto contrario di rafforzare “l'immobilità istituzionalizzata dei pazienti” attraverso “pose statiche, statuarie”. Se anche, scrive Forgacs, l'aggiunta di didascalie con le parole pronunciate dai pazienti avrebbe forse meglio permesso di rivelare la personalità del malato, ad ogni modo il fallimento di *Morire di classe* sta, per l'autore, nell'uso della fotografia stessa, “mezzo inadeguato a comprendere o ad analizzare la natura della [...] istituzionalizzazione”<sup>17</sup>.

Ma è la finalità politica del fotolibro a chiedere di insistere sull'immagine del paziente come soggetto privato di identità e dunque oggetto di violenza e sottomissione. Per questo anche i pazienti dell'istituto di Basaglia non sono immuni da un processo di spersonalizzazione e di degradazione

<sup>14</sup> J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s*, cit., p. 24.

<sup>15</sup> Anche Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin furono invitati a partecipare a una delle assemblee al fine di spiegare ai pazienti l'obiettivo del loro progetto fotografico e riceverne da loro il consenso.

<sup>16</sup> J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s*, cit., p. 24.

<sup>17</sup> D. FORGACS, *Manicomi*, in ID. *Margini d'Italia*, cit., pp. 253-256.



morale. Ricorda infatti la Cerati che “la miseria dei muri e delle toilette c’era anche nell’ospedale di Basaglia”, comunque afflitto, nonostante le illuminate scelte direttive, da decenni di inefficiente gestione istituzionale. Nell’ospedale di Gorizia infatti “non c’erano più le camicie di contenimento, però c’era la miseria con gente ricoverata da cinquant’anni che non si rendeva più conto che non c’erano più i muri di recinzione, né le sbarre<sup>18</sup>”.

Come si deduce dalla corrispondenza conservata presso l’Archivio Einaudi, i contatti tra Carla Cerati e Franco Basaglia, conosciuto grazie al marito Roberto allora responsabile commerciale della casa editrice torinese, cominciarono nella primavera del 1968 in occasione della collaborazione per la mostra parmense *La violenza istituzionalizzata* curata da Mario Tommasini, al tempo assessore alla sanità nelle file del partito comunista dell’amministrazione provinciale (fig. 5). Aperta dal 1 al 9 giugno nella sala sotterranea di Piazza Garibaldi, quel “cortile di netturbini, fra bidoni di immondizie ecc.” di cui parla Basaglia in una lettera a Giulio Einaudi<sup>19</sup>, *La violenza istituzionalizzata* - esposizione pubblicizzata da Einaudi che si impegnò a stamparne i dépliant<sup>20</sup> - mostrò per la prima volta alcune delle fotografie scattate da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, chiamato a collaborare dalla Cerati, poi inserite in *Morire di classe*<sup>21</sup>.



Fig. 5) Poster della mostra *La violenza istituzionalizzata*, 1-9 giugno, Parma.

<sup>18</sup> S. PAOLI- G. ZANCHETTI. *Conversazioni. Incontro con Carla Cerati*, cit.

<sup>19</sup> Lettera di F. Basaglia a G. Einaudi, 23/5/1968, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 14, fascicolo 12, foglio 22.

<sup>20</sup> Lettera di G. Einaudi a F. Basaglia, 30/4/1968, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 14, fascicolo 12, foglio 18.

<sup>21</sup> La mostra fu itinerante, e toccò altre sedi come Ferrara o Firenze. Quanto all’esposizione delle immagini realizzate dai due autori prima della pubblicazione di *Morire di classe*, si segnala ancora la presentazione di alcune fotografie di Gianni Berengo Gardin sul tema manicomiale presso la galleria Il Diaframma nel novembre 1968, in occasione della mostra *Il nuovo impegno* in cui le immagini di Berengo Gardin furono affiancate da quelle di Cesare Colombo e di Toni Nicolini (L. ERBA- R. MUTTI, *L’occhio di Colombo*, cit., p. 68).

Fu infatti a seguito del lavoro svolto a Parma che prese corpo l'idea della realizzazione del fotolibro che, nella concezione iniziale, doveva trattare della violenza istituzionalizzata nelle sue varie forme. Il 15 aprile 1968 è infatti Carla Cerati a scrivere a Giulio Bollati relativamente alla progettazione, insieme a Franco Basaglia di

*un libro al quale lui tiene molto, che potrebbe intitolarsi più o meno: "Gli istituti della violenza". Io sono entusiasta di questa che mi sembra un'idea formidabile: rappresentare fotograficamente, con testi di Basaglia a integrazione, la violenza della società, sotto qualsiasi forma: nella famiglia, nella scuola, negli ospedali, nelle carceri, nei riformatori, negli orfanotrofi, ovunque. Sarà un'impresa difficile, e la prima esperienza, all'ospedale psichiatrico di Parma, dove siamo entrati grazie a Basaglia, ce lo ha confermato*<sup>22</sup>.

Un mese più tardi anche Franco Basaglia annuncia l'idea del fotolibro a Giulio Einaudi:

*Mi sono trovato anche ieri con la moglie di Cerati e con Cerati stesso a Milano per la mostra fotografica. Penso che sarà proprio una cosa eccezionale. Le "istituzioni totali" potranno trovare una connotazione molto importante [...] Volevo anche dirti che ho parlato con la moglie di Cerati anche per un eventuale libro fotografico anti-istituzionale. Come vedi, non dormo sui risultati raggiunti*<sup>23</sup>.

*Morire di classe* fu l'unico fotolibro pubblicato da Einaudi all'interno della collana "Serie politica", e la stessa decisione di non riportare gli autori delle singole fotografie risponde a una concezione tesa a privilegiare le istanze sociali e politiche su quelle artistiche e autoriali. Se si confronta, ad esempio, *Morire di classe* con *Gli esclusi* di Luciano D'Alessandro (cat. n. 29), pubblicato sullo stesso argomento in quel medesimo anno da una casa editrice specializzata in fotografia come Il Diaframma, si comprende bene come la scelta del formato orizzontale, la qualità della carta e la tipologia della stampa rispondevano senza dubbio *in primis* alle esigenze divulgative e politiche appena accennate. Si legge, ad esempio, in una lettera di Bollati a Basaglia del marzo 1969:

---

<sup>22</sup> Lettera di C. Cerati a G. Bollati, 15/4/1968, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 47, fascicolo 688, foglio 16-17.

<sup>23</sup> Lettera di F. Basaglia a G. Einaudi, 16/5/1968, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 14, fascicolo 212, foglio 19.

*a Milano Berengo mi telefona tutti i giorni e mi crea non poche difficoltà avanzando le sue rivendicazioni di estetica fotografica. Temo che quando vedrà le prove stampate dirà che non vanno bene. Dovrò fare qualche acrobazia per portare in salvo l'edizione tra le opposte esigenze sue e di Giulio Einaudi*<sup>24</sup>.

Effettivamente nell'ambito della storiografia fotografica *Morire di classe* sarà più volte ricordato come un volume importante malgrado la scadente qualità di stampa<sup>25</sup>. Oltre al prezzo, decisamente inferiore rispetto ad altri fotolibri, anche la tiratura, legata per rapporti inversamente proporzionali al prezzo del volume, conferma il suo carattere divulgativo. Nonostante John Foot sostenga che *Morire di classe* non sia stato un successo editoriale se paragonato, ad esempio, ad altri volumi pubblicati da Einaudi o dallo stesso Basaglia nel corso degli anni Sessanta e Settanta<sup>26</sup>, la portata di *Morire di classe* nell'editoria fotografica italiana del tempo non è affatto trascurabile: 10000 copie è infatti una tiratura decisamente superiore a qualsiasi altro fotolibro pubblicato al tempo, e il numero di ristampe (quattro e non due, come sostenuto da Foot) programmate dalla stessa casa editrice fino al 1978 conferma il successo del volume.

Se Einaudi aveva mostrato, in occasione della pubblicazione di fotolibri precedenti, discrepanze di trattamento nella retribuzione tra colui che redigeva la parte scritta e l'autore delle fotografie, cui era sempre spettato un ricavato di molto inferiore<sup>27</sup>, la pratica contrattuale stipulata da Einaudi per *Morire di classe* prevedeva invece la divisione del 6% per ogni copia venduta in parti uguali ai tre autori<sup>28</sup>, ovvero Carla Cerati, Berengo Gardin e Franco Basaglia.

Se alla fine Gardin accettò come compenso un forfait di 200000 lire in libri<sup>29</sup>, Carla Cerati dovette invece più volte tornare negli anni a richiedere i propri diritti d'autore a Giulio Bollati, lamentando di non aver ricevuto un soldo tolto l'acconto iniziale di Lire 120000<sup>30</sup>. Situazione che la portò a chiedere, infine, nel febbraio 1973, che la somma a lei spettante dalla casa editrice fosse ceduta al Movimento Studentesco milanese:

---

<sup>24</sup> Lettera di G. Bollati a F. Basaglia, 3/3/ 1969, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 14, fascicolo 212.

<sup>25</sup> G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit. p. 96.

<sup>26</sup> J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s*, cit., p. 28.

<sup>27</sup> Cfr. pp. 133-135 di questa tesi.

<sup>28</sup> Lettera di G. Davico a C. Cerati, 28/10/1969, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 47, fascicolo 688, foglio 22.

<sup>29</sup> Lettera di C. Cerati a G. Davico, 23/12/1969, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 47, fascicolo 688, foglio 24.

<sup>30</sup> Lettera di C. Cerati a G. Bollati, 15/6/1972, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 47, fascicolo 688, foglio 34.



*Caro Giulio, ti volevo informare che ho deciso di cedere tutti i diritti per la prima edizione, sia di Morire di classe che di Un amore fraterno, al Movimento studentesco di Milano. Ti sarei grata se tu provvedessi a far fare i conteggi dei diritti maturati fino a oggi per Morire di Classe, diritti che non ho mai riscosso, e a versarli al Movimento nella persona di Luca Cafiero<sup>31</sup>.*

La produzione fotografica a soggetto manicomiale “soprattutto negli anni Settanta, e anche negli anni Ottanta” fu comunque “molto più ricca di quanto veniva pubblicato sui libri<sup>32</sup>”, come sostenuto da Cosimo Schinoia nel suo contributo agli annali Einaudi. Riviste specializzate, periodici, mostre itineranti crearono infatti un’indubbia occasione di circolazione per una tematica fotografica di crescente interesse, cui diede un altro contributo importante la pubblicazione de *Gli esclusi* di Luciano D’Alessandro, per cui rimando alla scheda successiva.

---

<sup>31</sup> Lettera di C. Cerati a G. Bollati, 23/2/1973, Archivio Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, cartella 47, fascicolo 688, foglio 39.

<sup>32</sup> C. SCHINOIA, *Fotografia e psichiatria*, cit., p. 467.



**Autore:** Luciano D'Alessandro (1933- 2016)

**Titolo:** Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale

**Anno:** 1969

**Editore:** Il Diaframma

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Arti Grafiche Pezzini, Milano

**Tiratura:** -

**Grafica:** Michele Ketoff

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Sergio Piro

**Formato:** 31,5x24,5

**Copertina:** Rilegata in tela con sovracoperta

**Numero di pagine:** 120

**Numero fotografie:** 98 b/n

**Prezzo:** 6000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra i 600-1000 €

**Recensioni:** P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Gli esclusi* di L. D'Alessandro, in "Popular Photography. Ed. Italiana", n. 136, gennaio 1969, p. 13; G. TURRONI, *Novità in libreria Luciano D'Alessandro, Gli esclusi fotoreportage da un'istituzione totale*, in "Foto Film",

XIII, n. 4, aprile 1969, pp. 20-22; F. C., *Libri*. Recensione a *Gli esclusi* di L. D'Alessandro, in "Il progresso Fotografico", LXXVI, n. 7 luglio 1969, p. 57.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 96.

Annunciato nel dicembre 1968<sup>1</sup>, *Gli esclusi* di Luciano D'Alessandro uscì nel gennaio 1969<sup>2</sup>, fortemente atteso dalla critica fotografica italiana che sembrò accogliere con favore l'edizione in un momento storico certamente propizio per la divulgazione di un tema legato alla realtà istituzionale manicomiale. Ad accrescere l'aspettativa intorno al volume giovava ancora una prima presentazione delle fotografie di D'Alessandro in un articolo dell'aprile del 1967 apparso nell'edizione italiana di "Popular Photography", già diretta da Lanfranco Colombo, responsabile anche della casa editrice che editerà il volume<sup>3</sup>. Fu in quell'occasione che la critica fotografica e il pubblico dei lettori conobbe il lavoro che il giovane trentenne napoletano aveva condotto nel 1965 presso l'ospedale psichiatrico Materdomini di Nocera superiore, pubblicato con una presentazione di Sergio Piro, docente di psichiatria e allora direttore dell'ospedale.

Sebbene, come già accennato, il volume di D'Alessandro fu ben presto considerato come un efficace strumento, alla pari di *Morire di classe* (cat n. 28), per la divulgazione di un sentimento politico anti-psichiatrico e anti-istituzionale, effettivamente il progetto de *Gli esclusi* nacque con un differente intento rispetto a quello di *Morire di classe*. Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin collaborarono infatti sin dall'inizio con Franco Basaglia per la realizzazione di un reportage fotografico di aperta denuncia sociale laddove la collaborazione tra Sergio Piro e Luciano D'Alessandro si avviò secondo presupposti differenti, ben delineati nel contributo dell'aprile 1967 di cui sopra.

In esso, il testo di Sergio Piro sottolinea infatti come la ricerca fotografica di Luciano D'Alessandro sia la più chiara affermazione delle potenzialità insite nella fotografia d'autore di attestarsi come importante "mezzo d'indagine scientifica", capace di offrire allo studioso uno strumento "incomparabile di studi su un materiale particolarmente fluido e incodificabile<sup>4</sup>". Il loro progetto si inseriva dunque innanzitutto all'interno di una ricerca volta a considerare il "documento

---

<sup>1</sup> P. P. PRETI, *Gli esclusi*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 135, dicembre 1968, p. 20.

<sup>2</sup> In concomitanza alla pubblicazione del fotolibro, le fotografie di D'Alessandro furono esposte dal 14 al 31 gennaio presso la galleria Il Diaframma (L. ERBA- R. MUTTI, *L'occhio di Colombo*, cit., p. 68).

<sup>3</sup> L. D'ALESSANDRO, *Il mondo degli esclusi*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 117, aprile 1967, pp. 51-54.

<sup>4</sup> S. PIRO, *Fotografia e alienità*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 117, aprile 1967, p. 88.

fotografico” come “documento scientifico”, sempre a patto che la fotografia perda la sua obiettiva freddezza e si volga a “cogliere l’umano”<sup>5</sup>.

Gli interessi di Sergio Piro, del resto, vertevano inequivocabilmente sulle questioni inerenti al linguaggio e alla comunicazione schizofrenica<sup>6</sup>, cosa che spiegherebbe l’attenzione quasi esclusiva riservata da D’Alessandro alla mimica facciale, alle posture degli internati e alle loro mani (fig. 1). Contrario all’utilizzo che la medicina psichiatrica aveva fino a quel momento fatto della fotografia, Piro ritiene infatti inaccettabili le fotografie utilizzate all’interno dei trattati di psichiatria. Prive di qualsiasi valore scientifico, esse sono addirittura volte “contro la conoscenza” e al servizio “del principio di esclusione”: un argomento su cui il medico tornerà anche nell’introduzione a *Gli esclusi*.

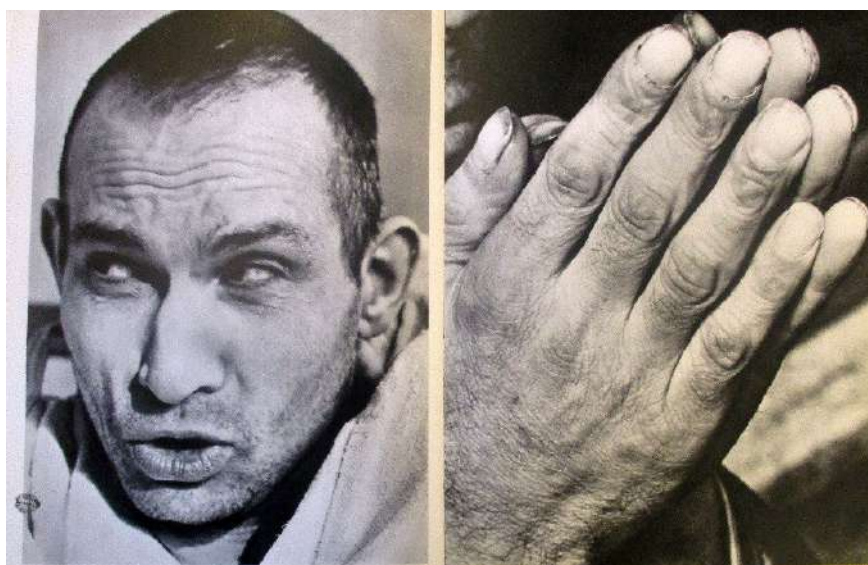


Fig. 1) Da L. D’Alessandro, *Gli esclusi*, 1969, s. n. p.

La collaborazione, dunque, si poneva innanzitutto su di un piano tecnico-scientifico prima che politico-sociale, non diversamente, ad esempio, dal lavoro, molto meno noto, svolto negli stessi anni da Lori Sammartino, che nel 1969 acclude un’appendice fotografica a *Iconografia ed espressività degli stati psicopatologici*, libro di cui divide l’autorialità con il marito e psichiatra, Adolfo Petiziol<sup>7</sup> (Fig. 2). Nell’economia della trattazione scientifica svolta da Petiziol, infatti, l’immagine fotografica diventava strumento di analisi per lo studio della mimica dei pazienti affetti da “disturbi mentali”, benché, anche in questo caso, la rappresentazione del degente lasci intuire una relazione di forte

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Tra le opere di Piro editate tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta si ricordano qui almeno *Semantica del linguaggio schizofrenico* (Napoli, 1958), *Il linguaggio schizofrenico* (Milano, 1967), cui si aggiungono articoli o atti di convegni pubblicati su tematiche affini quali *Semantica e arti figurative* (dal II colloquio internazionale sull’espressione plastica, Bologna, 1963) e *Linguaggio e comunicazione in psicopatologia* (in “Archivio di psicologia, neurologia e psichiatria”, XXVIII, n. 3-4, 1967).

<sup>7</sup> A. PETIZIOL-L. SAMMARTINO, *Iconografia ed espressività degli stati psicopatologici*, Feltrinelli, Milano, 1969.

empatia finalizzata alla comprensione dell'individuo. Fotografati nel loro ambiente ospedaliero e nella estemporaneità dei loro atteggiamenti, anche le didascalie alle immagini, con frasi virgolettate come se fossero pronunciate dai pazienti stessi, vogliono testimoniare di una vita “che è soltanto diversa da quella di comune conoscenza<sup>8</sup>”.



Fig. 2) Da L. Sammartino, *Iconografia ed espressività degli stati psicopatologici*, 1969, s. n. p.

Come le fotografie di Lori Sammartino, anche gli scatti di Luciano D'Alessandro dovevano quindi mostrare una “frattura con il modo convenzionale di rappresentare fotograficamente il «malato mentale»<sup>9</sup>”, assecondando quella tendenza “umanitaria” che d'altra parte caratterizzava ampiamente il fotogiornalismo italiano a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta<sup>10</sup>. Luciano D'Alessandro, da parte sua, dichiarava infatti di aver posto come prioritarie le esperienze maturate nei canoni di un reportage teso a scavare “nella realtà dell'uomo”, fino a considerare il suo lavoro svolto presso l'ospedale psichiatrico come emblematico di tutto il suo percorso: attraverso la fotografia egli infatti “scopriva ancora una volta l'uomo”, facendo della “solitudine del malato mentale” l'argomento centrale del racconto fotografico<sup>11</sup>.

L'idea originaria del progetto chiamava dunque esplicitamente in causa le questioni relative alla cosiddetta fotografia artistica e fotografia documentaria, in un momento storico che vedeva i fotografi impegnati nell'indagine sociale della realtà ribadire la non contraddittorietà tra fotografia d'arte e fotografia di reportage.

*Non vedo né antitesi né parallelismo fra la fotografia d'arte e la fotografia di reportage [...] Oggi quello che interessa tutte le arti visive è comunicare dando alla comunicazione stessa un livello*

<sup>8</sup> Ivi, risvolto di copertina.

<sup>9</sup> S. PIRO, *Presentazione* in L. D'ALESSANDRO, *Gli esclusi*, Il diaframma, Milano, 1969, s. n. p.

<sup>10</sup> A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia*, cit., p. 302.

<sup>11</sup> L. D'ALESSANDRO, *Il mondo degli esclusi*, cit., pp. 51-54.

*estetico imprescindibile da funzioni conoscitive e sociali dell'arte [...] Per funzione conoscitiva intendo dire che l'opera debba permettere a colui che la fruisce di progredire nella conoscenza del mondo. Come «sociale» intendo un impegno ideologico e storicamente verificabile che contenga un giudizio oggettivo. Pertanto, qualsiasi tipo di fotografia che rientri in queste implicazioni è fotografia d'arte*<sup>12</sup>.

Così rispondeva Luciano D'Alessandro in una intervista pubblicata nel dicembre 1966 su "Il progresso fotografico", in cui annunciava del lavoro svolto presso l'ospedale psichiatrico di Nocera superiore.

La denuncia sociale nei confronti dell'istituzione manicomiale dunque sembra non appartenere all'iniziativa del progetto fotografico, tanto che lo stesso D'Alessandro sottolinea, nella già citata presentazione del suo lavoro pubblicata su "Popular Photography" nel 1967, come la solitudine del malato mentale nasca "dalla malattia"<sup>13</sup>. A poco più di un anno di distanza Sergio Piro, nell'introduzione a *Gli esclusi*, sente però di dover correggere l'affermazione di D'Alessandro che, posta nei termini sopra riferiti, mostra la malattia come "una tragedia schiacciante di un ineluttabile fato biologico", laddove invece la solitudine del malato è da intendersi come "la testimonianza diretta della violenza" istituzionale, di cui lui stesso, come psichiatra, era, volente o nolente, complice<sup>14</sup>.

All'indomani della pubblicazione di alcuni dei più significativi volumi di Franco Basaglia - come *L'istituzione negata* o *Che cosa è la psichiatria* -, in un contesto di generale presa di coscienza sociale della situazione manicomiale italiana attraverso iniziative pubbliche quali la trasmissione de *I giardini di Abele* sul canale RAI, o la mostra itinerante *La violenza istituzionalizzata* con fotografie di Gianni Berengo Gardin e Carla Cerati di cui si è detto<sup>15</sup> (cfr. **cat. n. 28**), Sergio Piro sente dunque la necessità di completare il discorso intorno alla fotografia d'arte intrapreso da D'Alessandro su "Popular Photography" nel 1967, aggiungendo un riferimento al valore politico delle fotografie dell'autore, non mancando peraltro di sottolineare come "in questo libro non si fa una denuncia, né si parla di rimedi. La denuncia è stata fatta da tanti e più autorevoli di noi. Noi la sottoscriviamo in pieno e così facendo condanniamo la nostra stessa violenza"<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> G. ALARIO, *Luciano D'Alessandro: reporter istintivo*, in "Il progresso fotografico", LXXIII, n. 12, dicembre 1966, p. 22.

<sup>13</sup> L. D'ALESSANDRO, *Il mondo degli esclusi*, cit., p. 54. Per Forgacs questa affermazione è sintomatica dello sguardo altamente intrusivo di Luciano D'Alessandro che dunque, con il proprio lavoro fotografico, non fa che ribadire "le relazioni di potere e privilegio tra osservatore e osservato, "sano" e "malato", visitatore e internato" (D. FORGACS, *Manicomi*, in ID. *Margini d'Italia*, cit., p. 258).

<sup>14</sup> S. PIRO, *Presentazione*, cit., s. n. p.

<sup>15</sup> Anche dalle fotografie di Luciano D'Alessandro pubblicate ne *Gli esclusi* Michele Gandin realizzò un documentario dallo stesso titolo: M. GANDIN, *Gli esclusi*, <https://www.youtube.com/watch?v=TwBIHAKw7L8>.

<sup>16</sup> S. PIRO, *Presentazione*, cit., s. n. p.



Il focalizzarsi di Luciano D'Alessandro su l'espressività dei volti e delle mani (fig. 3-4) rivela un'attenzione nei confronti del malato che non intende insistere sulla negazione identitaria o sugli strumenti di coercizione utilizzati come le fotografie della Cerati o di Berengo Gardin: se infatti D'Alessandro affermò del suo tentativo di evitare il più possibile "l'orrido racchiuso in questa condizione umana<sup>17</sup>", Gardin invece sottolineerà di aver "cercato il più possibile di rendere la situazione del malato di mente, piuttosto che puntare sulla sua espressività<sup>18</sup>".



Fig. 3) Da L. D'Alessandro, *Gli esclusi*, 1969, s. n. p.



Fig. 4) Da L. D'Alessandro, *Gli esclusi*, 1969, s. n. p.

Ma è soprattutto nel tipo di edizione che si colgono le differenze tra *Morire di classe* e *Gli esclusi*. Il volume di Luciano D'Alessandro presenta infatti il corpus fotografico dopo una breve nota dell'editore e la presentazione di Sergio Piro, stampate entrambe su carta di differente qualità e grammatura rispetto a quella riservata alle immagini fotografiche, impaginate secondo un ritmo

<sup>17</sup> L. D'Alessandro, *Il mondo degli esclusi*, cit., p. 54.

<sup>18</sup> AA.VV., *Gianni Berengo Gardin*. Numero monografico in "Il Progresso fotografico", LXXXVI, n. 5, maggio 1979, p. 38.

ripetitivo e piano, che fece parlare Turrone di una “monotonia alla Wharol<sup>19</sup>”. Nessun testo è presente a creare contrappunti o risonanze semantiche, e lo stesso formato del volume, decisamente più grande rispetto a quello orizzontale di *Morire di classe*, rimanda più canonicamente ai cataloghi d’arte, anche per il prezzo certamente più elevato: se infatti *Morire di classe* circolava a un costo di 1200 lire per la sua alta tiratura, *Gli esclusi* fu venduto a 6000 lire.

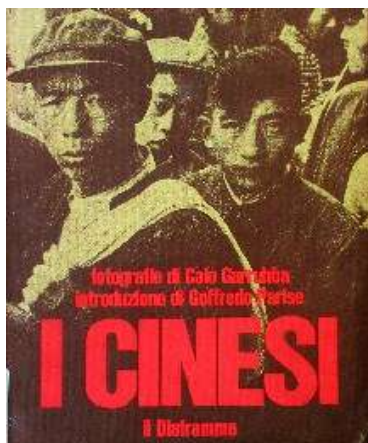
Di ciò si accorse F. C. nel recensire il volume nel luglio 1969 sulle pagine de “Il progresso fotografico”: “Del libro di Luciano D’Alessandro si è molto parlato e molto scritto nei mesi scorsi; probabilmente è il libro fotografico di cui la stampa d’informazione italiana si è maggiormente occupata negli ultimi anni. E ciò per ragioni che spesso avevano un rapporto solo incidentale con la fotografia e riguardavano piuttosto il problema di fondo della riforma dell’ospedale psichiatrico in Italia”, sottolineando però come il libro debba comunque essere considerato “prima ancora che uno strumento di denuncia o di protesta” una “raccolta di fotografie<sup>20</sup>”.

---

<sup>19</sup> G. TURRONI, *Novità in libreria Luciano D’Alessandro*, cit., p. 22.

<sup>20</sup> F.C., *Libri*. Recensione a *Gli esclusi* di L. D’Alessandro, cit., p. 57.





**Autore:** Caio Garrubba (1923-2015)

**Titolo:** I cinesi

**Anno:** 1969

**Editore:** Il diaframma

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Arti grafiche Pezzini, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Michele Ketoff

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Goffredo Parise

**Formato:** 31,5x24,5

**Copertina:** Rilegata in tela con sovracoperta

**Numero di pagine:** 104

**Numero fotografie:** 85 b/n

**Prezzo:** 5000 lire

**Valore commerciale attuale:** 250 € circa

**Recensioni:** P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *I cinesi* di C. Garrubba, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 141, giugno 1969, p. 11; R. D. N., *I cinesi di Caio Garrubba*, in "Foto film", XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1969, pp. 57-58; M. RAFFINI, *Tempo di Cina. Alla scoperta di un*

«pianeta» perduto e ritrovato con quattro fotoreporter: Cartier-Bresson, Emil Schulthess, Marc Riboud, Caio Garrubba, in “Il progresso fotografico”, LXXVIII, n. 12, dicembre 1971, pp. 1-7.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 96; R. CORSINI (a cura di), *Caio Mario Garrubba. I cinesi nel 1959* (catalogo della mostra, Brescia 2017), Silvana, Milano, 2017.

Recentemente oggetto di una mostra presso il Ma.co.f di Brescia in occasione del Brescia Photo Festival 2017, il fotolibro sulla Cina di Caio Garrubba esce col titolo *I cinesi nel 1969* per conto della casa editrice Il diaframma, che in quello stesso anno si distingueva per la pubblicazione di reportage dal deciso stampo sociale come *Gli esclusi* di Luciano D'Alessandro (cat. n. 29) o *Black in white America* di Leonard Freed.

Come per altri libri fotografici della stessa casa editrice, anche il volume di Caio Garrubba fu presentato al pubblico attraverso una breve esposizione delle sue fotografie, tenutasi tra il 13 e il 30 giugno del 1969 presso la galleria Il Diaframma di via Brera 10<sup>1</sup>. Primo fotografo italiano a recarsi in Cina con la volontà di fornire una documentazione di prima mano sui cambiamenti incorsi in seno alla società cinese del tempo, il reportage sul paese asiatico rispondeva agli interessi maturati in occidente nei confronti di un popolo che, a partire dagli anni Quaranta, sembrava svolgere un ruolo di fondamentale importanza per la comprensione delle dinamiche politiche socialiste a livello globale.

Già Mauro Raffini, nel 1971, sulle pagine de “Il progresso fotografico”, individuava come l’attenzione ai grandi mutamenti sociali abbia portato a una crescente produzione di reportage sul territorio cinese, a partire dal celebre *Da una Cina all'altra* di Henri Cartier-Bresson, uscito in edizione italiana nel 1955, per concludere con *I cinesi* di Caio Garrubba<sup>2</sup>. Nell’elencare i fotolibri editi negli ultimi due decenni sull’argomento, Raffini cita ancora i volumi di Emil Schulthess e Marc Riboud, rispettivamente *La Chine* e *Les trois bannières de la Chine*, entrambi del 1968, benché privi di una edizione italiana. Non fa menzione invece di altri due libri fotografici, ovvero *Viaggio in Cina* di Jan Myrdal e Gun Kessle, edito nel 1967 in traduzione italiana da Giulio Einaudi, e *I cinesi* di Furio Colombo, uscito per l’editore Achille Mauri in quello stesso 1971.

È Lanfranco Colombo, nell’introduzione a *I cinesi* di Garrubba, a spiegare come l’interesse per la Cina sia dettato innanzitutto dalla novità di un popolo “che fotograficamente, iconograficamente, non è ancora stato «sfruttato» in chiave retorica<sup>3</sup>”. Garrubba ci presenta il ritratto di una società tendenzialmente giovane, basata sul principio di collettività e decisamente

---

<sup>1</sup> Documento dattiloscritto, senza data, Fondo Lanfranco Colombo, Archivio CRAF.

<sup>2</sup> M. RAFFINI, *Tempo di Cina*, cit., pp. 1-7.

<sup>3</sup> In C. GARRUBBA, *I cinesi*, Il diaframma, Milano, 1969, s. n. p.

sottoposta a un pervasivo processo di ideologizzazione, come testimoniano le numerose effigi e i ritratti delle personalità politiche più emblematiche presenti negli spazi pubblici delle città (fig. 1).



Fig. 1) Da C. Garrubba, *I cinesi*, 1969, pp. 44-45.



Fig. 2) Da C. Garrubba, *I cinesi*, 1969, pp. 50-51.

Un reportage che intende offrire, della società cinese, i diversi aspetti, dalla situazione economica delle campagne a quella delle fabbriche, comprendendo le feste nazionali e le manifestazioni a esse connesse con il coinvolgimento di forze militari e compagnie di teatro (fig. 2). Caio Garrubba è attratto dai volti della gente (fig. 3) più che dalla geografia dei luoghi, come d'altra parte era stato ben individuato dalle recensioni apparse al volume, tutte concordi nel valutare positivamente la prova di Garrubba, rivelatosi capace di cogliere il carattere popolare, collettivo e familiare della Cina, secondo quanto evidenziato da Goffredo Parise nell'introduzione al volume. Un nome, quello dello scrittore veneto - autore nel 1966 del libro *Cara Cina*- che certo doveva

rispondere anche al lancio commerciale del libro fotografico, di cui comunque venne criticata la scelta di dare in frontespizio la medesima importanza alla figura del fotografo, a quella dell'autore dei testi e al grafico – Michele Ketoff –, la cui fatica, scriveva R. D. N., era stata “tutta tecnica e assolutamente irrilevante sul piano espressivo”<sup>4</sup>. Altre voci apprezzarono invece la chiarezza grafica dell'impaginato<sup>5</sup>, che non concede nulla a quei preziosismi mal digeriti da parte della critica fotografica del tempo<sup>6</sup>

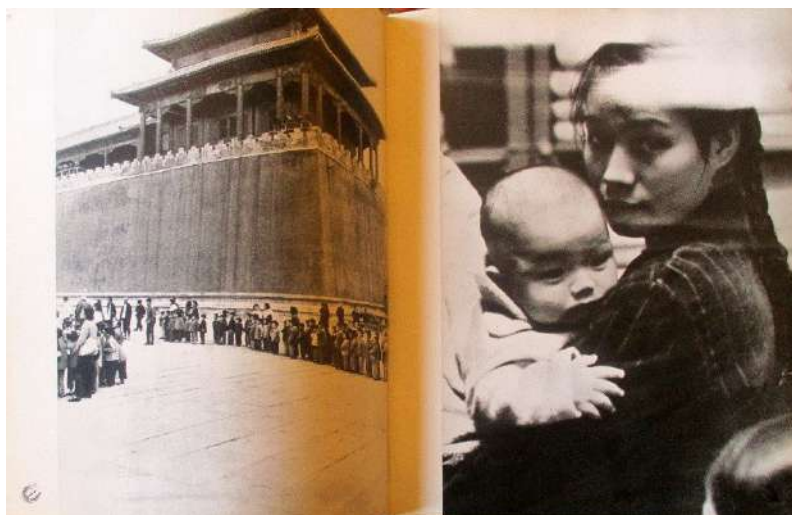


Fig. 3) Da C. Garrubba, *I cinesi*, 1969, pp. 92-93.

Per Lanfranco Colombo l'operazione editoriale sancita con la pubblicazione de *I cinesi* doveva dunque rispondere al bisogno di conoscenza del popolo asiatico, offrendo al pubblico una via decisamente alternativa rispetto a quella proposta dai canali di comunicazione di massa, messi sotto accusa per una sostanziale mancanza di impegno ideologico oltre che per quella eccessiva ricerca stilistica lesiva nei confronti di una veritiera rappresentazione della realtà fissata<sup>7</sup>. Quella che, all'altezza cronologica dell'edizione in oggetto, era fiduciosamente sentita come sola prerogativa dell'obiettivo fotografico, capace di far “andare d'accordo cronaca con interpretazione, documento con verità”<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> R. D. N., *I cinesi di Caio Garrubba*, cit., p. 58.

<sup>5</sup> M. RAFFINI, *Tempo di Cina*, cit., p. 7.

<sup>6</sup> Sull'argomento cfr. ad esempio **cat. n. 13**.

<sup>7</sup> In C. GARRUBBA, *I cinesi*, cit., s. n. p.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



**Autore:** Giorgio Lotti (1937)

**Titolo:** Venezia muore

**Anno:** 1970

**Editore:** Il Diaframma

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Stampa Igis (Industrie Grafiche Italiane Stucchi), Milano

**Tiratura:** -

**Grafica:** Floriana Sciarpa

**Lingua:** Italiano, inglese, francese, tedesco

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Giorgio Bassani; Gianfranco Fagiuoli

**Formato:** 26x22

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 174

**Numero fotografie:** 125 b/n

**Prezzo:** 4000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 50 e 90 €

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 97

Nel 1970 esce per le edizioni de Il Diaframma *Venezia muore*, primo fotolibro di Giorgio Lotti, fotografo professionista, *free lance* dal 1957, assunto poi stabilmente, dal 1964, nello staff di “Epoca”, allora diretto da Nando Sanpietro. Il fotolibro nasce infatti dalla pubblicazione di parte del materiale inedito raccolto durante un servizio fotogiornalistico pubblicato, con testi di Gianfranco Fagioli, il 22 settembre 1968 sul settimanale “Epoca”<sup>1</sup>. Nello spazio allora concessogli di sedici pagine, Lotti fu di fatto costretto a inserire solo una minima parte delle fotografie che aveva scattato durante i sopralluoghi veneziani, selezionando 36 immagini, ritenute le più efficaci e didascaliche per una fruizione da parte del grande pubblico. Stampate tutte a colori per un coinvolgimento visivo e sensoriale più adatto alla stampa in rotocalco, le immagini furono impaginate in differenti formati, contribuendo così al dinamismo finale del *layout* della pagina.

*Venezia muore* vede invece 125 fotografie susseguirsi senza soluzione di continuità, a piena o a doppia pagina, in un bianco e nero fortemente contrastato: la parte testuale, senza numerazione di pagina, comprende una *Presentazione* di Giorgio Bassani e una *Prefazione* di Gianfranco Fagioli, che con Lotti aveva collaborato per la stesura del servizio pubblicato sulle pagine di “Epoca” nel 1968. Il testo è tradotto in quattro lingue, forse alla luce dell’interesse internazionale che aveva suscitato la pubblicazione del servizio di Lotti sul settimanale mondadoriano.

“Questo libro”, scrive Fagioli, “è nato da un servizio giornalistico e raccoglie le immagini «di scarto», ossia le più belle, le più sofisticate, le più intelligenti, quelle insomma che nessun giornale italiano pubblicherà mai<sup>2</sup>”. Con *Venezia muore* – prosegue il giornalista- Lotti ha infatti “voluto andare oltre, dimostrare agli altri e a sé stesso che possiede le doti per interpretare la realtà a modo suo, con immagini che, pur continuando ad essere un insuperabile documento di cronaca, rivelano anche intelligenza, originalità, sensibilità, gusto raffinato<sup>3</sup>”. Si riconosce dunque al fotolibro lo statuto di uno spazio editoriale in cui ciascun fotografo si fa interprete e afferma la propria visione autoriale sulla realtà descritta, tanto che “all’agonizzante Venezia ch’egli vide per i lettori di Epoca”, adesso, con *Venezia muore*, Lotti avrebbe proposto, a un pubblico certamente più ristretto, una Venezia “tutta sua, contemplata con occhio attento agli aspetti di morte che piacciono a lui, solo a lui<sup>4</sup>”.

Delle 36 fotografie di Giorgio Lotti apparse su “Epoca” nel numero del 22 settembre 1968 circa una ventina verranno inserite in *Venezia muore*, escludendo quelle vedute troppo convenzionali di un palazzo o di un canale, necessarie sulle pagine del rotocalco per orientare meglio il lettore. Nel

---

<sup>1</sup> G. FAGIUOLI- G. LOTTI, *Venezia in rovina*, in “Epoca. Settimanale politico di grande informazione”, XIX, n. 939, 22 settembre 1968, pp. 69-84.

<sup>2</sup> G. FAGIUOLI, *Prefazione*, in G. LOTTI, *Venezia muore*, Il Diaframma, Milano, 1970, s. n. p. Alle fotografie “di scarto” scattate durante i sopralluoghi per il servizio fotogiornalistico del 1968, furono aggiunte, nel fotolibro, parte delle fotografie che Giorgio Lotti realizzò nei due anni successivi, per autonomo approfondimento del tema.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

fotolibro, alle vedute generali, Lotti mostra infatti di preferire un procedere per particolari, che meglio avrebbero risposto all'esigenza del fotografo di insistere, attraverso la sequenza fotografica proposta, sui più suggestivi motivi formali. La professione di fotoreporter di Lotti non esclude infatti una meticolosa attenzione alla composizione formale, riconosciuta anche dallo stesso Bruno Munari che, nella sua introduzione alla figura del fotografo pubblicata per la serie "I grandi fotografi" dell'editoriale Fabbri, presentò Giorgio Lotti come il "visual design" della fotografia<sup>5</sup>.

La stessa sequenza di fotografie con cui si apre il fotolibro dedicata alla Basilica di San Marco, indiscutibile icona della città veneziana, presenta il monumento per vedute parziali successive: del resto la centralità dato allo spigolo del lato della Basilica è funzionale a enfatizzare la verticalità del formato dell'immagine, di per sé abbastanza inusuale per un monumento caratterizzato da una decisa orizzontalità (fig.1).

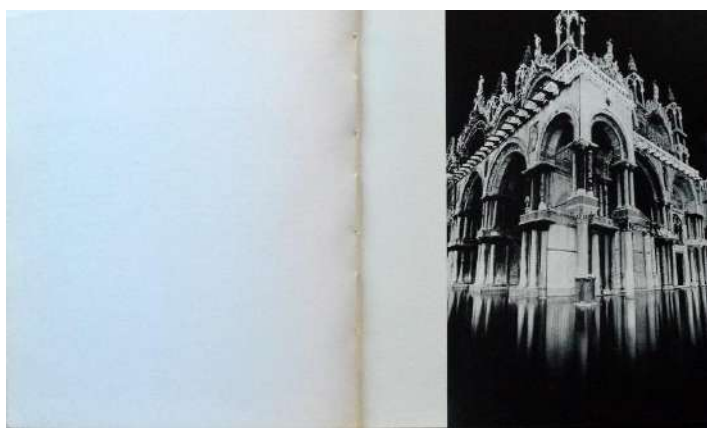


Fig. 1) Da G. Lotti, *Venezia muore*, 1970, tav. 1.

L'assoluta fissità dei primi piani dei volti delle statue rimarca la sofferenza patita dalla pietra per la progressiva corrosione del marmo, mentre l'insistenza sul cattivo stato di conservazione del bronzo dei celebri cavalli di San Marco ribadisce l'instabilità in cui versa l'intera città di Venezia (fig. 2). Quasi totalmente assente è la figura umana, che però ha lasciato traccia di sé nell'incuria degli edifici: altari abbandonati, finestre appena sbarrate da legni di fortuna, porte serrate a impedire l'accesso testimoniano di una liricità decadente, la stessa di cui parla Giorgio Bassani nella breve introduzione al volume.

<sup>5</sup> B. MUNARI, *Visual design della fotografia*, in Giorgio Lotti. *I grandi fotografi*, Fabbri, Milano, 1982, pp. 4-6. Sul perfezionismo delle immagini di Lotti si sofferma ancora Attilio Colombo in A. COLOMBO, *Il suo motto: capire prima di fare*, in AA. VV., *Giorgio Lotti. I grandi fotografi*, cit., p. 55.



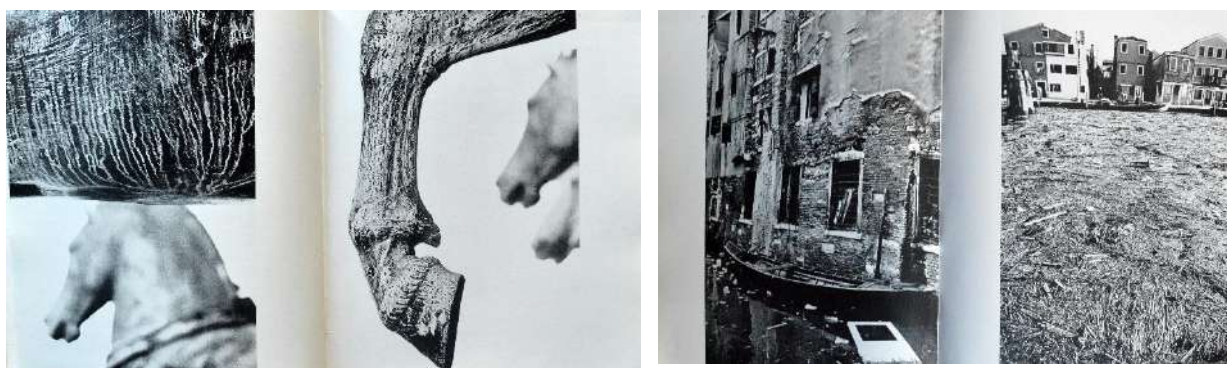


Fig. 2) Da G. Lotti, *Venezia muore*, 1970, tav. 3-4.

Fig. 3) Da G. Lotti, *Venezia muore*, 1970, tav. 109-110.



Fig. 4) Da G. Lotti, *Venezia muore*, 1970, tav. 107-108.

Fig. 5) Da G. Lotti, *Venezia muore*, 1970, tav. 106.

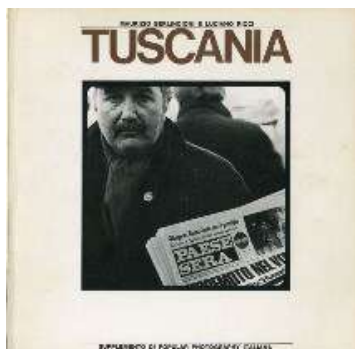
Il racconto dello stato di salute delle chiese e dei palazzi veneziani rende il pellegrinaggio di Lotti un itinerario alternativo non soltanto a quello battuto dai turisti, quanto a quello percorso dai fotografi che fino a quel momento avevano rappresentato Venezia in fotolibro. Lotti mostra difatti una città in decomposizione, non esente dai processi storici come falsamente una certa immagine di Venezia fuori dal tempo aveva fino a quel momento proposto. Una reale Venezia minore, quella di Lotti, che si spinge anche entro l'ex ghetto degli ebrei, nelle cui acque galleggiano oggetti di ogni sorta, come a Pellestrina il cui rio è quasi irriconoscibile perché totalmente ricoperto da “rifiuti e immondizie” (fig. 3). E ancora i piccioni, che avevano fino a quel momento determinato una certa iconografia di Venezia, diventano nelle foto di Lotti entità inquietanti: le loro carcasse giacciono, ad ali spiegate, sui gradini della Basilica della Salute, interamente coperte di quel guano che inesorabilmente corrode la pietra veneziana. Per la prima volta la loro presenza è infatti sentita come una minaccia per l'uomo e per il suo ambiente e della loro invasività è testimonianza la foto scattata in piazza San Marco, dove nessuna benevolenza, a dispetto delle iconografie precedenti che avevano elevato il piccione a icona della città, traspare nei confronti del volatile (fig. 4-5).



Nel riferimento finale alle proteste dei suoi cittadini (fig. 6), *Venezia muore* incarna perfettamente il clima politico e sociale di quegli anni, critico nei confronti dell'inesorabile destino della città più fotogenica d'Italia, adesso mostrata attraverso il punto di vista di un fotografo che alla denuncia sociale ha sempre coniugato un deciso interesse per i risvolti lirici e autoriali della fotografia.



Fig. 6) Da G. Lotti, *Venezia muore*, 1970, tav. 125.



**Autore:** Maurizio Berlincioni (1943) e Luciano Ricci (1929)

**Titolo:** Tuscania

**Anno:** 1971

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Popular Photography Ed. Italiana"

**Stampa:** Officine grafiche di Marradi, Firenze

**Tiratura: -**

**Curatela grafica:** Giancarlo Iliprandi (art director)- Floriana Sciarpa (grafico)

**Lingua:** Italiano- Inglese

**Edizioni successive: -**

**Edizioni estere: -**

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio: -**

**Formato:** 21,5x21,5

## Copertina: Brossura

**Numero di pagine: 52**

**Numero fotografie:** 38 b/n

**Prezzo:** 1500 lire

**Valore commerciale attuale: 20 € circa**

**Recensioni:** P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Tuscania* di M. Berlincioni e L. Ricci, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 167, dicembre 1971, p. 11.

### Bibliografia: -



**Autore:** Lello Mazzacane (1946)

**Titolo:** Miseria e follia

**Anno:** 1971

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Popular Photography Ed. Italiana"

**Stampa:** Officine grafiche di Marradi, Firenze

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giancarlo Iliprandi (art director)- Floriana Sciarpa (grafico)

**Lingua:** Italiano- Inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Annabella Rossi

**Formato:** 20,5x20,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 62

**Numero fotografie:** 58 b/n

**Prezzo:** 1500 lire

**Valore commerciale attuale:** 20 € circa

**Recensioni:** P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Miseria e follia* di L. Mazzacane, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 167, dicembre 1971, p. 12.

**Bibliografia:** -



**Autore:** Ferdinando Scianna (1943)

**Titolo:** Il glorioso Alberto

**Anno:** 1971

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Popular Photography. Ed. Italiana"

**Stampa:** Officine grafiche di Marradi, Firenze

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giancarlo Iliprandi (art director)- Floriana Sciarpa (grafico)

**Lingua:** Italiano- Inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Annabella Rossi

**Formato:** 20,5x20,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 72

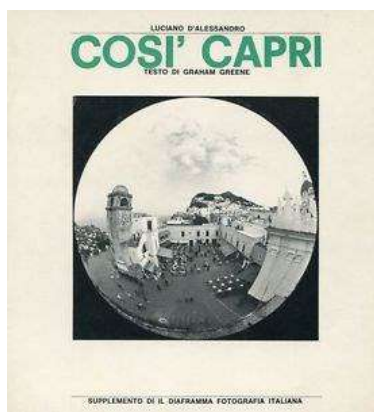
**Numero fotografie:** 57 b/n

**Prezzo:** 1500 lire

**Valore commerciale attuale:** tra 30 e 70 €

**Recensioni:** P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Il glorioso Alberto* di F. Scianna, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 167, dicembre 1971, pp. 11-12.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 98.



**Autore:** Luciano D'Alessandro (1933-2016)

**Titolo:** Così Capri

**Anno:** 1972

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Il diaframma. Fotografia Italiana"

**Stampa:** -

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Giancarlo Iliprandi (art director)- Floriana Sciarpa (grafico)- Giuseppe Alario (montaggio)

**Lingua:** Italiano- Inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Graham Greene

**Formato:** 21x21

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 101

**Numero fotografie:** 116 b/n

**Prezzo:** 2000 lire

**Valore commerciale attuale:** 50€ circa

**Recensioni:** P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *Così Capri* di L. D'Alessandro, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 175, settembre 1972, p. 7.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 98.



**Autore:** Mario Cresci (1942)

**Titolo:** Fotografia come pratica analitica

**Anno:** 1977

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Ennery Taramelli

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

**Numero fotografie:** 65 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 12 €

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 103.



**Autore:** Paolo Gioli (1942)

**Titolo:** Imagery di un immaginatore d'immagini

**Anno:** 1977

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Piergiorgio Dragone

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

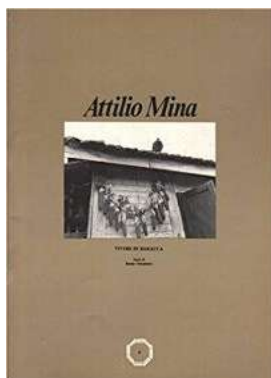
**Numero fotografie:** 50 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** -

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 103.



**Autore:** Attilio Mina (1947)

**Titolo:** Vivere in baracca

**Anno:** 1977

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:**

**Formato:** 28,5x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

**Numero fotografie:** 50 b/n

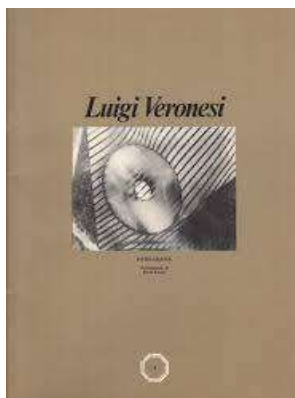
**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 12 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -





**Autore:** Luigi Veronesi (1908-1998)

**Titolo:** Foto-grafia

**Anno:** 1977

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Paolo Fossati

**Formato:** 28,5x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

**Numero fotografie:** 39 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** Tra i 10 e i 25 €

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 103.



**Autore:** Gabriele Basilico (1944-2013)

**Titolo:** Dancing 1978 Nuovo paesaggio emiliano

**Anno:** 1978

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Francesco Schianchi

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

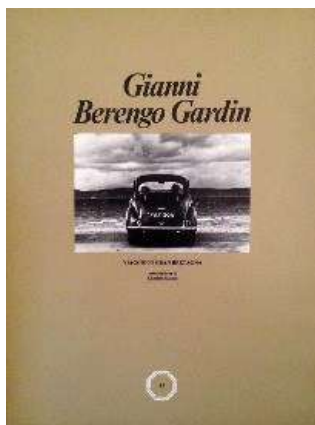
**Numero fotografie:** 34 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 50 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 103; G. BASILICO, *Gabriele Basilico Photo Books 1978-2005*, cit., pp. 8-10.



**Autore:** Gianni Berengo Gardin (1930)

**Titolo:** Viaggio in Gran Bretagna

**Anno:** 1978

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di Fotografia Italiana

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Gabriele Basilico

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 32

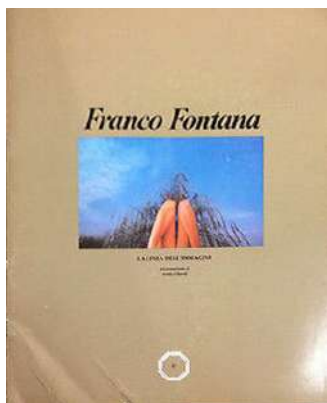
**Numero fotografie:** 42 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 100 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 104; B. CARBONE (a cura di), *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*, cit., p. 86.



**Autore:** Franco Fontana (1933)

**Titolo:** La linea dell'immagine

**Anno:** 1978

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Ando Gilardi

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

**Numero fotografie:** 28 a colori

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 15€ circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 104.



**Autore:** Franco Grignani (1908-1999)

**Titolo:** Il segno come matrice, il fenomeno come variabilità analitica

**Anno:** 1978

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Giuseppe Turrone

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

**Numero fotografie:** 79 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** -

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 105.



**Autore:** Antonio Martinelli (1953)

**Titolo:** Srirangam dai meravigliosi alberi

**Anno:** 1978

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Antonio Monroy

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

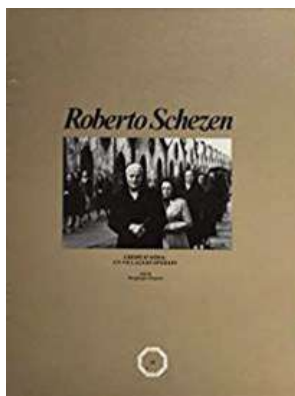
**Numero fotografie:** -

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** Tra 15 e 30 €

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -



**Autore:** Roberto Schezen (1950- 2002)

**Titolo:** Crespi d'Adda: un villaggio operaio

**Anno:** 1978

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Piergiorgio Dragone

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

**Numero fotografie:** 25 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 20 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -



**Autore:** Sandro Spini (1950-2005)

**Titolo:** Bozo Proposta di una lettura per immagini di una comunità africana

**Anno:** 1979

**Editore:** Editphoto

**Città:** Milano

**Collana:** Supplemento di "Fotografia Italiana"

**Stampa:** Tipografia Elegraf, Settimo Milanese

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Germaine Dieterlen; Annalisa Locati

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 24

**Numero fotografie:** 42 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 15 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -

Curati da Lanfranco Colombo - al tempo alla direzione dell'edizione italiana di "Popular Photography", poi "Il diaframma. Fotografia italiana", quindi "Fotografia italiana" – nel corso degli anni Settanta escono come supplementi delle suddette riviste quindici monografie fotografiche allo scopo di presentare i progetti di alcuni autori italiani, altrimenti difficilmente riducibili nello spazio



limitato del periodico<sup>1</sup>. Caratterizzate da un rapporto di sostanziale equilibrio tra qualità e prezzo, che nella prima serie non superò mai le 2000 lire, obiettivo di queste pubblicazioni era garantire a esse una più larga diffusione possibile<sup>2</sup>: a una simile necessità rispondeva del resto la stessa scelta di pubblicare i fotolibri nella forma di supplementi a una delle riviste specializzate più diffuse tra i cultori della fotografia.

La serie presenta una forte discontinuità, segnata dalla lunga sospensione nella pubblicazione dei supplementi tra il 1972 e il 1977. A caratterizzare i primi quattro volumi, editi tra il 1971 e il 1972, è difatti il formato quadrato - delle dimensioni all'incirca di 20x20 cm - e "un discorso per immagini di tipo documentario" finalizzato a un approfondimento "sulla realtà che ci circonda"<sup>3</sup> rispondente agli interessi sociali maturati dalla rivista negli anni d'oro della fotografia reportagistica (fig. 1-2). Il taglio antropologico della prima serie dei supplementi, inaugurata dal libro fotografico di Luciano Ricci e Maurizio Berlincioni, dedicato al terremoto che nel febbraio 1971 colpì la città di Tuscania, viene confermato non soltanto dalle ricerche fotografiche condotte da Ferdinando Scianna e Lello Mazzacane sui fenomeni parareligiosi sviluppatisi in alcune cittadine del sud Italia, quanto dal ritratto della città di Capri lasciata da Luciano D'Alessandro, autore di cui Lanfranco Colombo aveva già pubblicato, nel 1969, per le edizioni de Il Diaframma, il libro fotografico *Gli esclusi* (cat. n. 29). *Art director* dei primi quattro supplementi è Giancarlo Iliprandi, che con Lanfranco Colombo aveva già collaborato come responsabile della grafica per *Ex oriente e Cinque rune* (cat. n. 13), mentre Floriana Sciarpa, grafico di *Tuscania*, *Il glorioso Alberto*, *Miseria e follia* e *Così Capri*, era già conosciuta per il suo contributo all'impaginazione del volume di Giorgio Lotti, edito nel 1970 sempre dalla casa editrice Il Diaframma di Lanfranco Colombo (cat. n. 31).

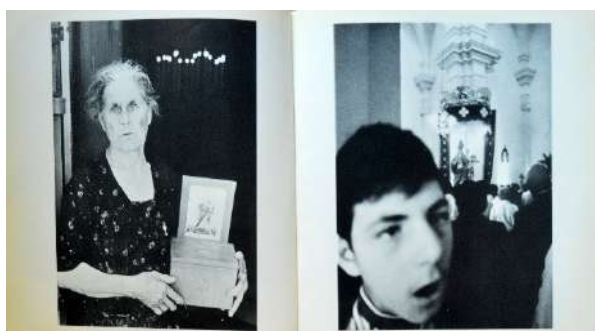


Fig. 1) Da L. Mazzacane, *Miseria e follia*, 1971, s n. p.

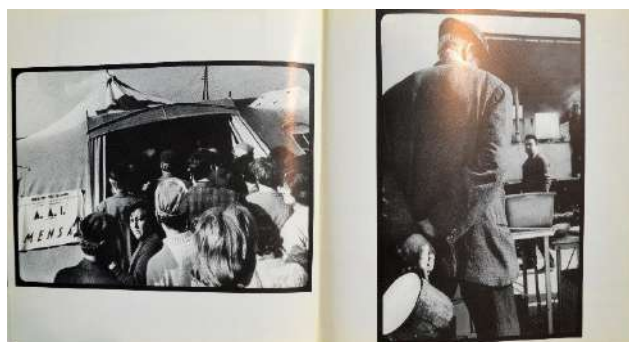


Fig. 2) Da M. Berlincioni- L. Ricci, *Tuscania*, 1971, s n. p.

<sup>1</sup> P. P. PRETI, *I supplementi di "Popular Photography"*, cit., p. 11.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

La seconda serie dei supplementi si apre nel 1977 con una veste totalmente rinnovata: al formato quadrato dalla copertina bianca dei primi quattro numeri subentra infatti un più canonico formato 29x21,5 cm –circa le misure di un foglio A4- mentre viene mantenuta l'immagine fotografica stampata in posizione centrale sulla copertina, ora in carta lucida dorata. Del resto, cambia anche il responsabile grafico dei supplementi che, per la seconda serie, sarà Beppe Preti. Rispetto ai primi quattro volumi, il cui spessore in termini di pagine ha un andamento crescente che va dalle 50 del libro dedicato a Toscana alle 100 pagine del volume su Capri, la seconda serie dei supplementi di "Fotografia italiana" raramente supera le 24 pagine, presentandosi dunque come un più agevole strumento per la diffusione dei progetti fotografici degli autori presentati.

La seconda serie offre un panorama più eterogeneo delle tendenze fotografiche italiane, più e meno attuali, andando a rispecchiare l'allargamento di interesse rispetto alla sola fotografia di reportage antropologico che invece era stata predominante fino a inizio del decennio. Le ricerche sociali permangono nel volume di Roberto Schezen, con la sua indagine visiva sul villaggio operaio di Crespi d'Adda, o di Attilio Mina, che documenta la realtà architettonica delle baraccopoli nel suo *Vivere in baracca* (fig. 3), ma anche nel viaggio in Gran Bretagna di Gianni Berengo Gardin (fig. 4) come nelle ricerche visive condotte tra i locali notturni dell'Emilia Romagna da Gabriele Basilico che, in quello stesso anno, pubblicava in fotolibro anche il suo desolato ritratto di Milano in *Milano ambiente urbano*.



Fig. 3) Da A. Mina, *Vivere in baracca*, 1977, s n. p.

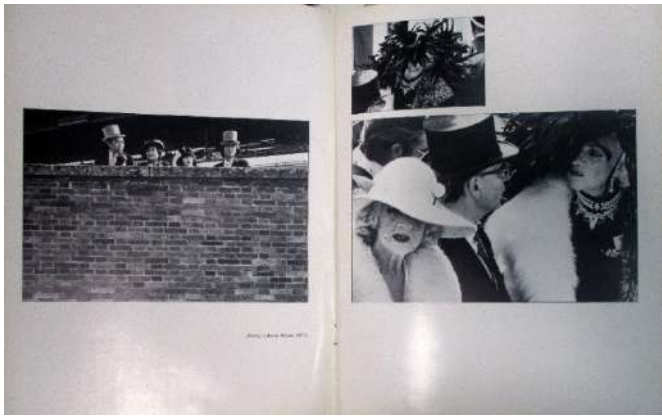


Fig. 4) Da G. Berengo Gardin, *Viaggio in Gran Bretagna*, 1978, s. n. p.

A segnare il superamento della fotografia reportagistica più consueta sono però i progetti fotografici di autori della più giovane generazione come Paolo Gioli, Mario Cresci ma anche Franco Fontana, mentre non manca il recupero dei lavori di fotografi ormai storicizzati come Luigi Veronesi e Franco Grignani, le cui ricerche furono sempre al limite tra la grafica e la fotografia. Un ampliamento di orizzonti necessario perché si potesse creare tra il pubblico dei lettori della rivista un terreno fertile per l'affermazione di quella più giovane fotografia italiana che andava percorrendo una via diversa rispetto alla pratica reportagistica più tradizionale, in una direzione sostanzialmente già metalinguistica, all'interno di una più generale attenzione a quanto la cultura fotografica italiana aveva fino a quel momento prodotto.



**Autore:** Italo Zannier (1932)

**Titolo:** Una casa è una casa

**Anno:** 1971

**Editore:** Ente Provinciale per il Turismo Pordenone

**Città:** Pordenone

**Collana:** -

**Stampa:** LEMA, Maniago del Friuli

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Italo Zannier

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** Quinlan, San Severino Marche, 2016 (ristampa anastatica dell'originale del 1971)

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Elio Bartolini

**Formato:** 28x24

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 134

**Numero fotografie:** 165 b/n

**Prezzo:** 3000 lire

**Valore commerciale attuale:** -

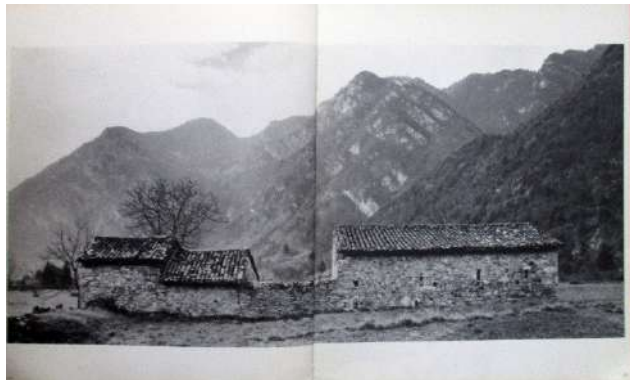
**Recensioni:** G. TURRONI, *Libri*. Recensione a *Una casa è una casa* di I. Zannier, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 169, febbraio 1972, p. 11.

**Bibliografia:** -

Edito nel 1971, *Una casa è una casa* si presenta come la trascrizione visiva, per sole immagini fotografiche, dei precetti e dei principi sulla fotografia architettonica espressi da Zannier in forma letteraria in *Fotografia dell'architettura*<sup>1</sup>, volume pubblicato nel 1969 per la casa editrice Il Castello.

Interamente dedicato alla fotografia d'architettura, il fotolibro è il frutto di una ricerca condotta da Zannier sin dai primi anni Sessanta sull'edilizia tradizionale nelle Prealpi pordenonesi. A introdurre il volume è lo scrittore Elio Bartolini, cui Zannier fu sempre legato da profonda stima e gratitudine, anello di congiunzione tra il fotografo e Giambattista Vicari al tempo in cui Zannier pubblicò le sue prime fotografie, negli anni Cinquanta, su "Il Caffè"<sup>2</sup>.

Per Zannier il compito del fotografo d'architettura è quello di porsi come "un autore e non già un succube visualizzatore delle idee altrui, un semplice traduttore in immagini delle intuizioni critiche dello storico o del cronista"<sup>3</sup>. La sequenza fotografica in *Una casa è una casa* conduce infatti un discorso critico autonomo e semanticamente indipendente dal testo di Bartolini, che trae spunto dalle immagini del fotografo per una ricostruzione storica e morfologica delle tipologie edilizie della zona rurale friulana, inframezzando riferimenti etimologici al dialetto locale in un discorso che a Turrone parve "un po' troppo «di lusso»", condotto "in uno stile alto, che non si adatta al segno immediato, anche se sotto sotto raffinatissimo, dell'occhio fotografico di Zannier"<sup>4</sup>.



1) Da I. Zannier, *Una casa è una casa*, 1971, pp. 12-13.

La sequenza fotografica si apre dunque con una doppia pagina scattata a San Francesco in Val d'Arzino (fig.1), in cui la casa rurale occupa la parte bassa dell'immagine, per il resto dedicata al paesaggio circostante: in rottura, infatti, con la più tradizionale fotografia d'architettura che tende a isolare l'oggetto, Zannier propone una immagine architettonica in cui sia possibile "cogliere anche i dati ambientali di un edificio", da cui, infine, dipendono le stesse scelte costruttive<sup>5</sup>. Le fotografie

<sup>1</sup> I. ZANNIER, *Fotografia dell'architettura*, cit.

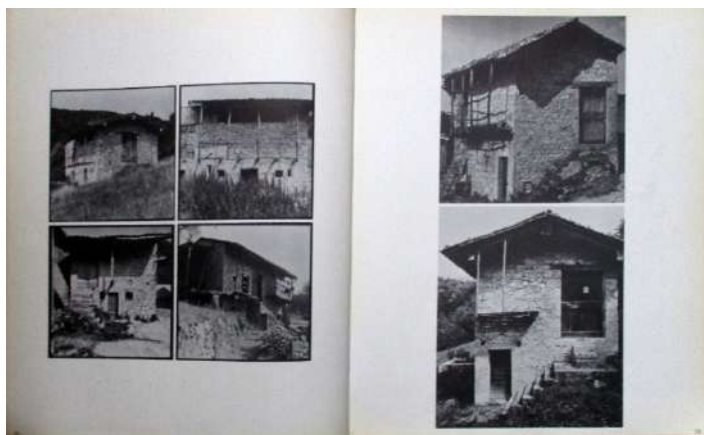
<sup>2</sup> I. ZANNIER, *Un'autobiografia impertinente*, cit., p. 122.

<sup>3</sup> I. ZANNIER, *Fotografia dell'architettura*, cit., p. 9.

<sup>4</sup> G. TURRONI, *Libri*. Recensione a *Una casa è una casa* di I. Zannier, cit., p. 11.

<sup>5</sup> I. ZANNIER, *Fotografia dell'architettura*, cit., p. 11.

d'architettura di Zannier si caratterizzano dunque per un punto di vista inclusivo, che inserisce l'edificio nel tessuto paesaggistico o urbano di appartenenza, in cui anche la presenza dell'uomo diventa scala metrica e riferimento concreto alle modalità di fruizione dell'edificio. L'impaginazione, curata dallo stesso Zannier<sup>6</sup>, prevede l'accostamento sulla doppia pagina di diverse immagini di uno stesso edificio ripreso da tanti punti di vista quanti sono le possibilità visuali di un osservatore che fruisce dello spazio attraverso continui spostamenti (fig. 2).



2) Da I. Zannier, *Una casa è una casa*, 1971, pp. 28-19.



3) Da I. Zannier, *Una casa è una casa*, 1971, pp. 68-69.

In *Una casa è una casa* si susseguono così immagini dai formati differenti, inquadrati da margini di varia misura, bianchi o neri: in certi casi isolate (fig. 3), il più delle volte le fotografie sono accostate ad altre in una sequenza volta a porre in relazione le varie prospettive dell'edificio, o il rapporto tra esse e i dettagli architettonici.

<sup>6</sup> Quanto all'importanza dell'impaginazione, Zannier in *Fotografia dell'architettura* aveva scritto che essa "dovrà tener conto della descrizione che il fotografo ha operato direttamente, potenziandone in seguito i criteri narrativi attraverso la puntualizzazione di ogni elemento esaltato o attenuato, in funzione di commento, nei rapporti di spazio e di successione della pagina, e tra le pagine stesse, cui è affidata la illustrazione critica del soggetto: il risultato sarà un preciso, organico e unitario commento realizzato attraverso quell'indispensabile rapporto tra immagine e applicazione grafica, da cui dipende la comunicatività del linguaggio visivo" (Ivi, pp. 33-34).

Adoperando la sequenza fotografica per “segnalare i vari episodi che l’architettura realizza con i suoi utilizzatori, con la natura, la luce, l’ambiente<sup>7</sup>”, Zannier mostrava come anche il rinnovamento della fotografia d’architettura passava attraverso il “giornalismo d’attualità” che, per primo, aveva compreso l’importanza narrativa della sequenza di immagini. Con *Una casa è una casa* egli rivelava dunque le potenzialità del fotolibro come strumento innovativo nel condurre, alla maniera fotograficamente più aggiornata, una critica architettonica capace di superare la “tradizionale dimensione illustrativa didascalica” affidata alla fotografia dai più comuni libri d’architettura, ancora legati a una concezione statica dell’immagine fotografica.

A distanza di anni Zannier ricorderà il volume come un “pretesto per un superamento del neorealismo, un’esperienza che sentivo ormai appartenere al passato<sup>8</sup>”: fondatore nel 1955 del Gruppo Friulano per la Nuova Fotografia, la proclamata iniziale adesione al neorealismo fotografico maturò infatti nella ricerca di una fotografia di impegno sociale e culturale, basata sul principio di fedele adesione al reale. D’altra parte, anche il reportage sull’architettura delle Prealpi pordenonesi fu apprezzato per la sua volontà di guardare le cose come sono, chiamandole con il loro proprio nome:

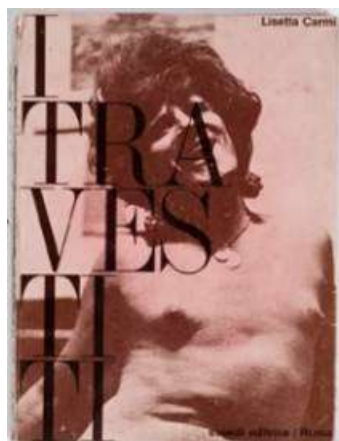
*quassù la povertà è più dura che in ogni altrove possibile. E qui davvero (come per Gertrude Stein una rosa era una rosa) una casa è una casa: niente di più, niente di meno, esattissimamente allora, di quello che è: una funzione; niente di più, niente di meno, esattissimamente allora, di quello che il suo committente, come membro d’una determinata società, poteva permettersi<sup>9</sup>.*

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 33.

<sup>8</sup> In P. MORELLO, *Verso una storia moderna della fotografia in Italia* cit., p. 41.

<sup>9</sup> E. BARTOLINI in I. ZANNIER, *Una casa è una casa*, Ente Provinciale per il Turismo, Pordenone, 1971, p. 9.



**Autore:** Lisetta Carmi (1924)

**Titolo:** I travestiti

**Anno:** 1972

**Editore:** Essedi Editrice

**Città:** Roma

**Collana:** -

**Stampa:** Stampa Grafiche A. Nava

**Tiratura:** 3000 copie<sup>1</sup>

**Curatela grafica:** Floriana Sciarpa (grafica); Giancarlo Iliprandi (montaggio e impaginazione); Luciano D'Alessandro (consulenza editoriale)

**Lingua:** Italiano- inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Elvio Fachinelli

**Formato:** 32x24

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 164

**Numero fotografie:** 150 b/n

**Prezzo:** 10000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 1700 e 2000 €

---

<sup>1</sup> G. CALVENZI, *La storia di un libro*, cit. p. 27.



**Recensioni:** P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *I travestiti* di L. Carmi, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 177, novembre 1972, p. 7; A. GILARDI, *Libri*. Recensione a *I travestiti* di L. Carmi, in “Photo 13”, IV, n. 2, febbraio 1973, pp. 8-9.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 98; M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 1, cit., p. 228; P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., pp. 523-525; G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Mondadori, Milano, 2013, pp. 48-54; L. D’ALESSANDRO, *A proposito de I travestiti*, in G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, cit., pp. 68-69; B. ALBERTI, *Ho conosciuto Lisetta...*, in G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, cit., pp. 70-73; G. CALVENZI, *La storia di un libro*, in V. FRANCESCHETTI- A. MANTOVANI (a cura di), *Women. Pietro Ghizzarda e Lisetta Carmi: la rappresentazione del genere sessuale* (catalogo della mostra, Sospiro 2014), Skira, Milano, 2014, pp. 26-27.

Ben nota a oggi la parabola fotografica di Lisetta Carmi, la cui vicenda biografica è stata negli anni oggetto di una attenta ricostruzione da parte di Giovanna Chiti prima e di Giovanna Calvenzi poi<sup>2</sup>, che ha dedicato un valido approfondimento alla storia editoriale de *I travestiti*, primo libro fotografico di Lisetta Carmi, riportando le testimonianze di Luciano D’Alessandro, che del libro fu consulente editoriale, e della scrittrice Barbara Alberti. Fu lei difatti a salvare dal macero le migliaia di copie invendute rimaste nei depositi dello stampatore Nava, acquisendo e, nel tempo, regalando i volumi a coloro che avrebbero, a suo avviso, potuto apprezzare le immagini sui travestiti genovesi<sup>3</sup>.

Nonostante l’insuccesso commerciale, il libro fotografico fu comunque oggetto di grandi aspettative in seno alla comunità fotografica italiana, che a partire dalla metà degli anni Sessanta aveva dimostrato di gradire senza riserve le ricerche fotografiche di Lisetta Carmi, convertitasi dalla musica alla fotografia a inizio anni Sessanta. Il suo servizio sui lavoratori del porto di Genova, apparso nel febbraio 1965 su “Popular Photography. Ed. italiana”<sup>4</sup>, suscitò ampi consensi, non diversamente dagli scatti che la fotografa realizzò a Ezra Pound, con i quali si aggiudicò il primo premio al Premio Niépce italiano del 1966, stessa edizione in cui si classificò seconda al premio Centro per la Cultura nella Fotografia<sup>5</sup>.

L’edizione successiva dei premi vide d’altra parte ancora la partecipazione di Lisetta Carmi che, fuori concorso, ottenne comunque il Premio Garzanti e la segnalazione al Premio Niépce 1967

---

<sup>2</sup> G. CHITI (a cura di), *Oltre i limiti della visione. Il percorso fotografico di Lisetta Carmi*, Quaderni di AFT, Prato, 2005; G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, cit.

<sup>3</sup> L. D’ALESSANDRO, *A proposito de I travestiti*, cit.; B. ALBERTI, *Ho conosciuto Lisetta...*, cit.

<sup>4</sup> P. R[ACANICCHI], *Genova-porto. Fotografie di Lisetta Carmi; didascalie di Giuliano Scabia; impaginazione di Aristo Ciruzzi*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 92, febbraio 1965, pp. 48-49.

<sup>5</sup> Cfr. tab. 8, Il capitolo, pp. 88-89.

proprio con il suo progetto fotografico dedicato ai travestiti genovesi, che intanto lei, a partire dal capodanno 1965, aveva iniziato a frequentare, conoscere e fotografare con assiduità.

Queste fotografie circolarono sin dalla seconda metà degli anni Sessanta se Giuseppe Turrone, in un articolo apparso su “Ferrania” nel 1967, le giudicò tanto sorprendenti quanto difficilmente accettabili da parte di una editoria fotografica, quale quella italiana, conservatrice e poco incline a rischiare<sup>6</sup>. Del resto, non diversa fu l’opinione di Bruno Palazzi che, in una intervista a Lisetta Carmi pubblicata su “Il progresso fotografico” nel febbraio 1967, scriveva del suo “impressionante reportage sul «terzo sesso»” e di come non sarebbe stato affatto facile per lei pubblicare quelle immagini<sup>7</sup>.

Nella stessa intervista, Lisetta Carmi aveva dichiarato il suo assoluto credo nella fotografia di reportage, da lei considerato come un efficace mezzo non tanto di espressione quanto di comprensione e comunicazione<sup>8</sup>: difatti ciò che colpiva della sua ricerca sui travestiti genovesi era proprio la carica umana emanata dalle immagini, esito di un coinvolgimento affettivo che non avrebbe mai assunto toni pietistici o scandalistici (fig. 1-2).

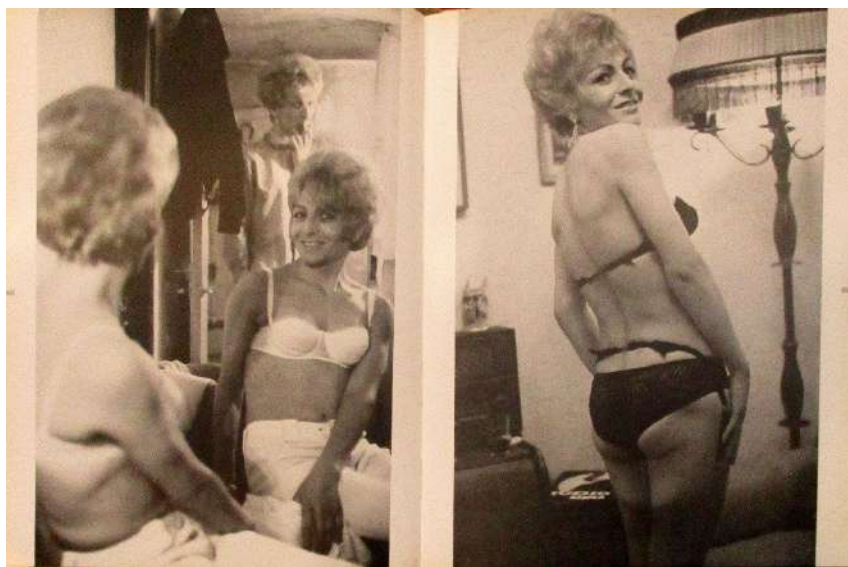


Fig. 1) Da L. Carmi, *I travestiti*, 1972, pp. 68-69

<sup>6</sup> G. TURRONI, *Centro Cultura Fotografia*, cit., p. 2.

<sup>7</sup> B. PALAZZI, *Lisetta Carmi. Una free-lance*, in “Il progresso fotografico”, LXXIV, n. 2, febbraio 1967, p. 37.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



Fig. 2) Da L. Carmi, *I travestiti*, 1972, pp. 108-109.

E se Pier Paolo Preti, nel recensire il volume sulle pagine de “Il diaframma. Fotografia italiana”, sapeva leggere, tra le pagine del libro, lo “amore di un essere umano nei confronti di altri esseri umani”<sup>9</sup>, Ando Gilardi, che parlò del volume nel febbraio 1973 su “Photo 13”, sentì di dover mettere in guardia Lisetta Carmi dall’eccessiva passione dimostrata per la sua tematica, in quanto un utilizzo sentimentale della macchina fotografica avrebbe portato inevitabilmente al rischio di fare “apologia e propaganda”<sup>10</sup>. Nonostante ciò Ando Gilardi dimostrava comunque un sincero apprezzamento per il libro fotografico, di cui, un paio di anni prima, erano state pubblicate alcune immagini su “Photo 13”<sup>11</sup>, introdotte da una presentazione di Maurizio Muzi Falconi. In essa veniva segnalato un primo cambiamento nell’atteggiamento mentale di Lisetta Carmi che, dopo un periodo di incondizionata fiducia nella veridicità dell’immagine fotografica, non poteva ormai che constatare come la fotografia di denuncia servisse in effetti a poco<sup>12</sup>. Siamo nel 1971, ovvero ai primordi della crisi che nel corso degli anni Settanta coinvolgerà la fotografia di reportage, cui Lisetta Carmi avrebbe risposto di lì a breve con la cessazione della sua attività da fotografa.

A seguito della rinuncia di Gabriele Mazzotta a pubblicare il volume, la difficoltà nel trovare un editore disposto a proporre in fotolibro il suo reportage sui travestiti portò Lisetta Carmi a rivolgersi nei primi anni Settanta a Luciano D’Alessandro, con cui al tempo condivideva l’appartenenza al gruppo italiano della *Concerned Photography*. D’Alessandro le presentò allora Sergio Donnabella, intellettuale disposto a investire dieci milioni di lire per la pubblicazione del

<sup>9</sup> P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *I travestiti* di L. Carmi, cit., p. 7.

<sup>10</sup> A. GILARDI, *Libri*. Recensione a *I travestiti* di L. Carmi, cit., p. 8.

<sup>11</sup> M. M[UZI] F[ALCONI], *I travestiti. Una indagine fotografica di Lisetta Carmi*, in “Photo 13”, II, n. 5, maggio 1971, pp. 20-25.

<sup>12</sup> Ivi, p. 20.

volume, creando *ad hoc* una casa editrice, la Essedi Edizioni<sup>13</sup>. Nonostante la buona accoglienza critica del volume, *I travestiti* però non ebbe alcun successo di pubblico: per di più la vendita fu osteggiata dalle stesse librerie mal disposte a esporre nelle proprie sale il volume, che ebbe un'unica presentazione ufficiale, a Roma, nella libreria di Remo Croce, con Dacia Maraini, Luigi Lombardi Satriani e Dario Bellezza<sup>14</sup>.

Impaginato da Giancarlo Iliprandi, con Floriana Sciarpa responsabile della grafica, il volume si apre con una nota autobiografica di Lisetta Carmi e con un testo dello psichiatra Elvio Fachinelli che, stando a Ando Gilardi, perse “l’occasione di spiegare dal suo punto di vista la ragione del comportamento di questi particolari soggetti davanti l’obiettivo”. Non condividendo l’assunto principale di Fachinelli che vedeva negli atteggiamenti superficiali dei soggetti fotografati l’emergere di una manifesta interiorità, Gilardi sosteneva come la mimica gestuale dei protagonisti del libro rivelava piuttosto i modelli fotografici correnti della moda e della cartellonistica pubblicitaria: una filiazione che difficilmente, per Gilardi, poteva essere intuita dallo psichiatra, completamente a digiuno di fotografia<sup>15</sup>. Del resto, l’accusa del critico era rivolta in primo luogo alle scelte editoriali di chi pensa sia giusto introdurre un libro fotografico con testi di personalità del tutto estranee all’ambito fotografico.

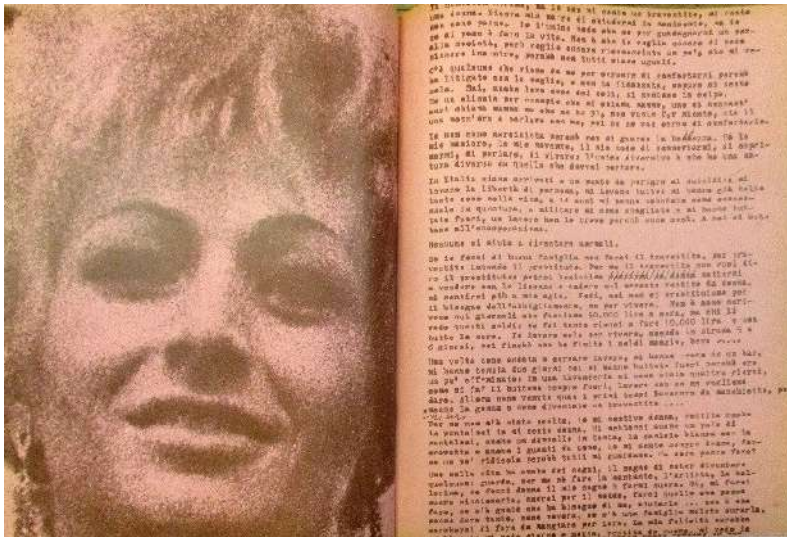


Fig. 3) Da L. Carmi, *I travestiti*, 1972, pp. 24-25.

<sup>13</sup> L. D'ALESSANDRO, *A proposito de I travestiti*, cit., p. 68.

<sup>14</sup> G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, cit., p. 53.

<sup>15</sup> A. GILARDI, *Libri*. Recensione a *I travestiti* di L. Carmi, cit., p. 9.



Fig. 4) Da L. Carmi, *I travestiti*, 1972, pp. 128-129.

Molto apprezzata dalla critica fu invece l'idea di aprire la sezione fotografica con i ritratti dei protagonisti del volume, stampati in carta rosa – come la copertina- e seguiti dalla riproduzione dei provini a contatto e dai racconti dattilografati dei soggetti fotografati (fig. 3). Le fotografie in bianco e nero, prive di titoli o commenti didascalici, prendono così avvio con le immagini della festa del capodanno 1965, evento che decretò l'inizio della ricerca visiva di Lisetta Carmi, per entrare progressivamente sempre più nella vita intima dei protagonisti, ritratti nei vicoli dell'ex ghetto di Genova o in interno, nelle loro camere da letto, mentre esibiscono il loro corpo tra specchi e immagini votive appese alle pareti, alcuni sfidando l'obiettivo tenendo in mano una fotografia che li ritrae nelle loro sembianze maschili (fig. 4).



N. 35



**Autore:** Luciano Ferri (1925)

**Titolo:** Elogio della pianura

**Anno:** 1972

**Editore:** Comune di Copparo

**Città:** Copparo (Ferrara)

**Collana:** -

**Stampa:** G. Colombi S. p. a., Pero Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Dante Bigli (tema e svolgimento); Studio Bigli (impaginazione e coordinamento)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Corrado Govoni- Filippo De Pisis (poesie); Romeo Sgarbanti (proemio); Dante Bigli (tema e svolgimento)

**Formato:** 18x55,5

**Copertina:** Rilegata in tela. In custodia.

**Numero di pagine:** 154, di cui molte con apertura a fisarmonica di due, tre e quattro pagine

**Numero fotografie:** 70 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** -

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** E. BERTELLI, *Milano vive, l'India prega, Lui racconta*, in <https://www.estense.com/?p=294824>



**Autore:** Luciano Ferri (1925), Renzo Molteni, Sergio Ortolani, Sandro Passaretti, Dante Bighi (1926-1994)

**Titolo:** Milano vive

**Anno:** 1974

**Editore:** Studio Bighi

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** G. Colombi S. p. a., Pero Milano

**Tiratura:** 2000 copie firmate da Dante Bighi

**Curatela grafica:** Studio Bighi (grafica e organizzazione generale)

**Lingua:** Italiano, francese, inglese

**Edizioni successive:** Milano, Bighi, 1983

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Piero Bassetti; Pierre Restany

**Formato:** 100x35

**Copertina:** In vetro temperato. In custodia.

**Numero di pagine:** 190

**Numero fotografie:** 74 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** -

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. FERRARESI, *Milano vive: 1974, il libro oggetto di Dante Bighi su Milano*, in <http://www.02blog.it/post/6280/milano-vive-1974-il-libro-oggetto-di-dante-bighi-su-milano>; E.

BERTELLI, *Milano vive, l'India prega, Lui racconta* cit.



**Autore:** Dante Bighi (1926-1994)

**Titolo:** India prega<sup>1</sup>

**Anno:** 1978

**Editore:** Studio Bighi

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** -

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Studio Bighi

**Lingua:** Italiano, inglese, francese, hindi

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 35x100

**Copertina:** Legno intarsiato o dipinto di manifattura indiana

**Numero di pagine:** -

**Numero fotografie:** -

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** -

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** E. BERTELLI, *Milano vive, l'India prega, Lui racconta* cit.

Completamente ideati e progettati da Dante Bighi, i primi tre libri fotografici del grafico emiliano escono tra il 1972 e il 1978, seguiti da diversi altri volumi pubblicati dall'autore nel corso degli anni Ottanta<sup>2</sup>. Definiti "libri oggetto" per via del particolare design che li caratterizza, l'eccezionalità di questi volumi si presenta innanzitutto nella scelta del materiale di copertina: alla tela di canapa di *Elogio della pianura*, segue infatti la copertina in cristallo temperato Saint-Gobain del volume *Milano vive*, e quella in legno intarsiato scelta invece per *India prega*, la cui difficile reperibilità non ha permesso però una ricostruzione più dettagliata

<sup>1</sup> Per la difficile reperibilità del volume, i dati forniti relativamente a questo libro sono incompleti.

<sup>2</sup> Tra questi cito D. BIGHI, *Amerigo Vespucci*, Studio Bighi, Milano, 1980; D. BIGHI, *Navi grigie*, Studio Bighi, Milano, 1983; D. BIGHI, *Imoai*, Studio Bighi, Milano, 1985; D. BIGHI, *Nave scuola Palinuro*, Studio Bighi, Milano, 1988.



delle caratteristiche strutturali del volume. Tendenzialmente polimaterici, i libri di Dante Bigli si distinguono per il loro formato, che dalle dimensioni di 18x55,5 di *Elogio della pianura*, raggiungono le misure di 100x35 e 35x100 nei due successivi volumi.

Il formato orizzontale del resto è congeniale per un volume come *Elogio della pianura* che intende insistere sul profilo lineare del paesaggio emiliano (fig. 1), in un percorso di progressivo avvicinamento dalla campagna alla cittadina di Copparo, promotrice dell'edizione. Un itinerario che, alternando alle fotografie di Ferri, riprodotte in un bianco e nero sgranato e fortemente contrastato, le poesie di Filippo De Pisis e di Corrado Govoni, si sofferma sui caratteri imperituri della natura padana, ribadendo l'immobilità di un luogo popolato da figure archetipe. La presenza dell'uomo, contadino e bracciante, acquista infatti maestosità all'interno del paesaggio, specie nelle immagini che occupano una doppia pagina, aprendosi a fisarmonica dal lato superiore del foglio (fig. 2-3). La particolarità di *Elogio della pianura* sta proprio nell'apertura a fisarmonica di diverse immagini: riprodotte per la maggior parte almeno su due pagine, alcune fotografie si stendono su quattro fogli, raggiungendo le dimensioni di 2m e 20 cm di base al fronte dei 15 cm di altezza.



Fig. 1) Da L. Ferri, *Elogio della pianura*, 1972, s. n. p.



Fig. 2) Da L. Ferri, *Elogio della pianura*, 1972, s. n. p.



Fig. 3) Da L. Ferri, *Elogio della pianura*, 1972, s. n. p.

L'ultima parte del volume è dedicata alla vita che si svolge nel perimetro urbano di Copparo, ricolmo di biciclette addossate alle pareti e di piazze popolate da generazioni di uomini (fig. 4): un omaggio alle nuove abitudini, come sottolineato nell'introduzione da Romeo Sgarbanti, che prefigura un futuro prossimo in cui il sentire collettivo avrebbe messo a tacere il focolaio domestico, e l'agire avrebbe sostituito sempre più il contemplare<sup>3</sup>.



Fig. 4) Da L. Ferri, *Elogio della pianura*, 1972, s. n. p.

Se *Elogio della pianura* è un tributo che Dante Bighi volle fare al suo ambiente di provenienza, *Milano vive* è l'ennesimo libro dedicato al capoluogo lombardo, dove Bighi si trasferì per svolgere il suo mestiere di grafico negli anni Sessanta, mentre *India prega* e i volumi successivi saranno invece la testimonianza del peregrinare di Bighi da un continente all'altro<sup>4</sup>.

All'orizzontalità della pianura padana fa così da controcanto la verticalità di una città come Milano, presentata, in *Milano vive*, entro una copertina in vetro temperato. Il racconto fotografico che si sussegue sulla città lombarda non si discosta però da quello già presentato nei precedenti libri fotografici dedicati al capoluogo lombardo, con una particolare insistenza sull'atmosfera velata dalla nebbia e dal nerofumo industriale, in un paesaggio caratterizzato principalmente da grattacieli, con quello Pirelli a dirigere lo skyline di cemento, vetro e acciaio di cui parla Pierre Restany nel testo posto in alternanza alle immagini (fig. 5-6).

<sup>3</sup> R. Sgarbanti, Proemio, in L. FERRI, *Elogio della pianura*, Comune di Copparo, Copparo, 1972, s. n. p.

<sup>4</sup> Sui viaggi di Bighi cfr. CENTRO STUDI DANTE BIGHI, *Dante Bighi viaggiatore e fotografo*, <http://www.dantebighi.org/viaggiatore-e-fotografo/>.

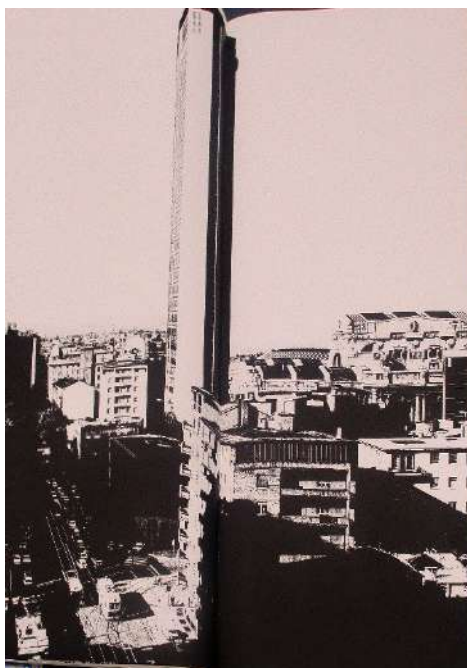
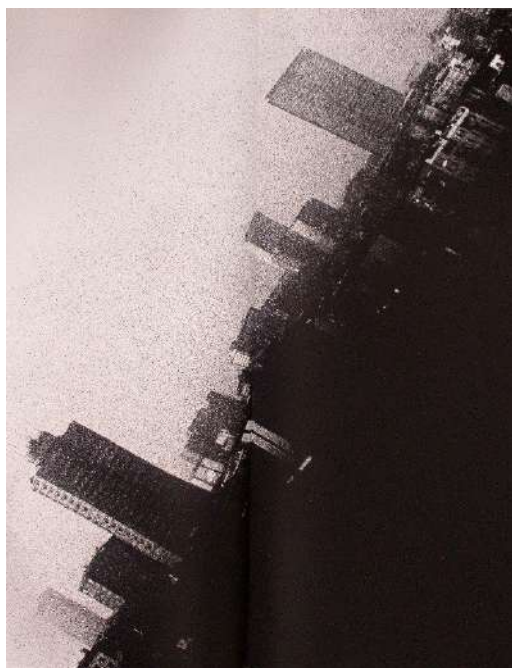


Fig. 5-6) Da L. Ferri-R. Molteni- S. Ortolani- S. Passaretti- D. Bighi, *Milano vive*, 1974, s. n. p.

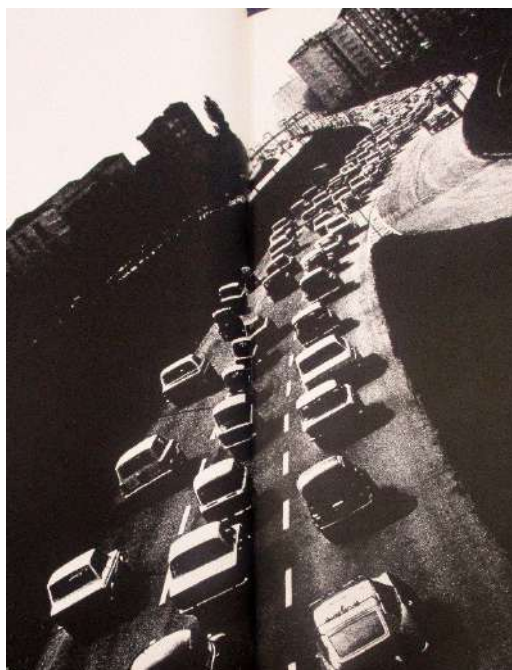


Fig. 7-8) Da L. Ferri-R. Molteni- S. Ortolani- S. Passaretti- D. Bighi, *Milano vive*, 1974, s. n. p.

La consueta iconografia della città vista dall'alto, con la rete stradale e ferroviaria a sancire la modernità di un luogo in perpetua trasformazione (fig. 7), dominata da una inarrestabile espansione demografica e economica, si alterna alle immagini dei cantieri e a quelle delle manifestazioni e dei cortei che animano il centro di Milano (fig. 8). Una Milano che vive, spiega Piero Bassetti nell'introduzione, proprio grazie alla folla di emigranti che si riversa nelle strade della città, che cresce dibattendosi tra i pregi della civiltà industriale e gli errori del progresso.

Nel 1983 Dante Bigli decide di ripubblicare il volume in un formato più maneggevole e meno lussuoso: rilegata con copertina in carta rigida, la seconda edizione di *Milano vive* misura infatti solo 31x25 cm al fronte dei 100x35 della prima edizione, il cui peso si aggira complessivamente intorno ai quindici chilogrammi e la cui tiratura si attestava allora sulle 2000 copie numerate.





**Autore:** Uliano Lucas<sup>1</sup> (1942)

**Titolo:** Cinque anni a Milano

**Anno:** 1973

**Editore:** Tommaso Musolini

**Città:** Torino

**Collana:** -

**Stampa:** Litografia S.T.I.L.E., Torino

**Tiratura:** 25000 copie [?]<sup>2</sup>

**Curatela grafica:** Davide Danti

**Lingua:** Italiano

**Edizioni estere:** -

**Edizioni successive:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio** Franco Ramella- Ermanno Rea

**Formato:** 22x24

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 212

**Numero fotografie:** 356 b/n

**Prezzo:** 5000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 140 e 220 Euro

**Recensioni:** -

---

<sup>1</sup> Circa 20 fotografie sono di Massimo Vitali.

<sup>2</sup> M. PARR- G. BADGER, *The photobook: a history*, vol. 3, cit., p. 62.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit.; p. 98; M. PARR- G. BADGER, *The photobook: a history*, vol. 3, cit., p. 62.

**Altro:** In allegato poster 40x30: *Inverno 1972: la polizia alla Statale*

Fotoreporter di professione, Uliano Lucas dedicò cinque anni a fotografare la sua Milano, scattando circa ottomila fotogrammi per le strade e le piazze della sua città negli anni in cui le lotte di classe dividevano in termini dicotomici il tessuto sociale cittadino. Per la pubblicazione del volume selezionò poi circa 350 fotografie, alcune delle quali scattate da Massimo Vitali, ponendo come filo conduttore tra le varie sequenze “gli slogans, le scritte, le parole d’ordine” per rendere “più immediato il messaggio visivo<sup>3</sup>” (fig. 1).



Fig. 1) Da U. Lucas, *Cinque anni a Milano*, 1973, pp. 86-87.

Il linguaggio verbale interno al frame fotografico diventa dunque elemento fondamentale per la comprensione semantica della stessa immagine; quanto invece all’apparato testuale, esso si dispiega sotto forma di due saggi: l’uno di Franco Ramella, posto in apertura al volume, l’altro di Ermanno Rea, inserito tra i due blocchi di fotografie. Le immagini sono tutte contrassegnate da un titolo che chiarisce il soggetto della fotografia, mentre brani didascalici più o meno lunghi danno una spiegazione politica degli avvenimenti presentati. In apertura e in chiusura del libro, poi, una nota dell’editore e una dell’autore servono a inserire questa pubblicazione all’interno di un circuito di informazione indipendente cui sia Tommaso Musolini che Uliano Lucas dichiaravano di appartenere.

Il volume è infatti espressamente dedicato ai “giornalisti del comitato per la libertà di stampa e per la lotta contro la repressione<sup>4</sup>”, cui lo stesso Rea, autore del testo, faceva parte, ponendosi come strumento per la conoscenza delle vicende milanesi del periodo secondo prospettive opposte e contrarie alle versioni propinate della stampa e dai media ufficiali, “dove la sola libertà concessa

<sup>3</sup> U. LUCAS, *Cinque anni a Milano*, cit., p. 209.

<sup>4</sup> Ivi, p. 209.

sembra essere quella classica di scegliersi l'albero a cui essere impiccati<sup>5</sup>». Il volume si presenta inoltre come un importante esempio autoriale di fotografia di controinformazione: primo dei fotolibri pubblicati in un catalogo fortemente connotato da saggi politici dichiaratamente di sinistra, a distanza di qualche anno, nel 1977, Tommaso Musolini darà alle stampe un secondo fotolibro, realizzato sempre da Uliano Lucas, dal titolo *L'istituzione armata* dedicato al tema della sicurezza e delle forze dell'ordine nel nostro paese<sup>6</sup>.

Nonostante il circuito indipendente di una piccola casa editrice quale quella torinese, per Martin Parr e Jerry Badger *Cinque anni a Milano* fu stampato in 25000 copie<sup>7</sup>, un numero molto alto se si prendono in considerazione i dati a nostra disposizione relativi alle tirature di altri fotolibri pubblicati negli stessi anni. L'operazione rispondeva comunque a una scelta editoriale ben precisa, volta a finanziare, con i profitti delle vendite, le attività dei movimenti coinvolti nelle proteste sociali del tempo<sup>8</sup>.

La sequenza fotografica di *Cinque anni a Milano* alterna fotografie di dimensioni differenti, fino a un massimo di quattro fotografie per foglio, in un montaggio dinamico che bene si addice alla concitazione degli eventi descritti. Il grosso numero di fotografie presentate risponde difatti alle esigenze di un fotolibro poco interessato ai valori formali della singola immagine per prediligere piuttosto le qualità informative derivanti dall'accostamento di più immagini.



Fig. 2) Da U. Lucas, *Cinque anni a Milano*, 1973, pp. 26-27.



Fig. 3) Da U. Lucas, *Cinque anni a Milano*, 1973, pp. 76-77.

<sup>5</sup> Nota dell'editore, in U. LUCAS, *Cinque anni a Milano*, cit., s. n. p.

<sup>6</sup> U. LUCAS, *L'istituzione armata*, Musolini, Torino, 1977.

<sup>7</sup> M. PARR- G. BADGER, *The photobook: a history*, vol. 3, cit., p. 62.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Uliano Lucas fotografa per strada, durante i cortei e gli scontri con le forze dell'ordine, dentro le fabbriche, i tribunali e nei quartieri popolari; ritrae le case occupate, le scritte sui muri e i politici del tempo in istantanee che hanno l'asciuttezza della fotografia impegnata di controinformazione. Il taglio cronologico dato alla sequenza fotografica è certamente funzionale a una narrazione in successione degli eventi: dopo una sequenza iniziale incentrata sulla rappresentazione dei quartieri periferici e popolari, approdo per i tanti emigranti in arrivo dal Sud Italia, con svariate immagini che ritraggono lavoratori, anche minori, impegnati in catene di montaggio all'interno di fabbriche e capannoni (fig. 2), vengono enucleati gli eventi più significativi della lotta sociale di quegli anni. Agli accadimenti che portarono all'occupazione della prima casa dello studente milanese nell'aprile del 1969 seguono così le manifestazioni dell'autunno caldo di quello stesso anno, gli scontri all'esterno del Teatro Lirico che videro la morte del poliziotto Antonio Annarumma, e ancora la strage di piazza Fontana, i funerali di Giuseppe Pinelli (fig. 3), l'emergere dei primi movimenti femministi e la morte di Giangiacomo Feltrinelli. Tutto nel fotolibro di Uliano Lucas si esprime in termini dicotomici: agli antifascisti si oppongono i neofascisti; le forze dell'ordine si scontrano con gli studenti e con i lavoratori, i quali contrastano, con i loro slogan e le loro azioni collettive, i grandi industriali e i politici, quelli del Movimento Sociale e di Avanguardia Nazionale *in primis*.

Lucas prese parte agli avvenimenti, descrivendoli col proprio strumento e avendo cura di chiarire ed esplicitare la sua posizione in campo a favore di quelle azioni collettive, sulla cui efficacia era tempo, nel 1973, di trarre i primi bilanci. Franco Ramella, opponendosi, nel suo saggio, a coloro che volevano già incanalare quegli esperimenti sociali in una dinamica politica conclusa, rifluita nei binari appaganti di una società capitalista che già allora sembrava avanzata, dichiarava come

*la crisi sociale esplosa con violenza nel '68/'69 è tutt'altro che ricomposta, le condizioni di una ripresa dello sviluppo capitalistico non appaiono per nulla consolidate, l'instabilità politica e istituzionale non è superata. La partita è più che mai aperta, su tutti i fronti*<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> F. Ramella in U. LUCAS, *Cinque anni a Milano*, cit., s. n. p.





**Autore:** Carla Cerati (1926-2016)

**Titolo:** Mondo cocktail

**Anno:** 1974

**Editore:** Pizzi Editore

**Città:** Cinisello Balsamo

**Collana:** Progetto immagine

**Stampa:** Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Roberto Sambonet [?]

**Lingua:** Italiano

**Edizioni estere:** -

**Edizioni successive:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Maria Livia Serini

**Formato:** 19x12,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 80

**Numero fotografie:** 61 b/n

**Prezzo:** 2500 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 60-165 €

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 99; P. MORELLO, *Mondo cocktail*, in ID., *La fotografia in Italia*, cit., pp. 517-520.

Secondo volume, ma unico fotolibro, della collana “Progetto immagine” curata da Paolo Fossati e Roberto Sambonet<sup>1</sup>, *Mondo cocktail* apparve nel maggio del 1974 come brossura dalle dimensioni alquanto ridotte per un fotolibro: sottile e maneggevole, *Mondo cocktail* avrebbe infatti rispettato i canoni grafici progettati per la collana, che poneva il discorso fotografico all’interno di una tematica più generale incentrata sull’arte grafica. Se il primo volume di “Progetto immagine” fu infatti dedicato a Lo Studio Boggeri<sup>2</sup>, gli altri due volumi, il terzo e il quarto, tutti pubblicati nel 1974, furono *Lo spazio aperto: ricerca e progettazione tra design e architettura* e *Il disegno come doppio: 61 disegni 1956-1972*, in omaggio all’attività grafica dello stesso Sambonet<sup>3</sup>.

Le 61 fotografie a Milano di Carla Cerati di cui si specifica in copertina e sul frontespizio sono precedute da una nota della giornalista Marialivia Serini e di una della stessa Carla Cerati; una lettura critica del corpus fotografico che si svolge, senza soluzione di continuità, immediatamente dopo la parte testuale, comprendente anche una breve biografia dell’autrice.

Il progetto fotografico di *Mondo cocktail* nacque, secondo quanto scritto dalla stessa Carla Cerati, osservando una foto scattata a Milano durante l’inaugurazione di un negozio di arredamento, cui Carla Cerati aveva partecipato come inviata de “l’Espresso”. La colpì in particolar modo una fotografia, quella in cui una signora “non giovane, ma con uno splendido, provocatorio, divertito sorriso” parlava, in un atteggiamento malizioso e confidenziale, con la padrona di casa su un letto con la coperta di renna<sup>4</sup> (fig. 1). Una immagine che fu per lei occasione per l’elaborazione di un progetto volto a documentare “i tic, le mode, le manie, gli ambienti” della Milano del tempo, su cui la fotografa lavorò per tre anni consecutivi, perdendo poi ogni minima attrattiva per l’argomento<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Paolo Fossati, da poco giunto all’Einaudi, dimostrava del resto in quegli stessi anni un crescente interesse nei confronti del medium fotografico se si pensa ad alcuni volumi da lui curati per la collana “Einaudi letteratura” quali *Oggetti d’affezione* di Man Ray del 1970 o *Lo spazio inquieto* di Fausto Melotti del 1971, introdotto con 48 fotografie di Ugo Mulas. Sempre per la casa editrice Einaudi Paolo Fossati curò poi il fondamentale *La fotografia* di Ugo Mulas, uscito nel 1973, anno dalla morte del fotografo.

<sup>2</sup> AA. VV., *Lo Studio Boggeri 1933-1973: comunicazione visuale e grafica applicata*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974.

<sup>3</sup> A. ROSSELLI, *Lo spazio aperto: ricerca e progettazione tra design e architettura*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974; R. SAMBONET, *Il disegno come doppio: 61 disegni 1956-1972*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974.

<sup>4</sup> in C. CERATI, *Mondo cocktail*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974, s. n. p.

<sup>5</sup> Dall’intervista a Carla Cerati in S. PAOLI- G. ZANCHETTI. *Conversazioni. Incontro con Carla Cerati*, cit.

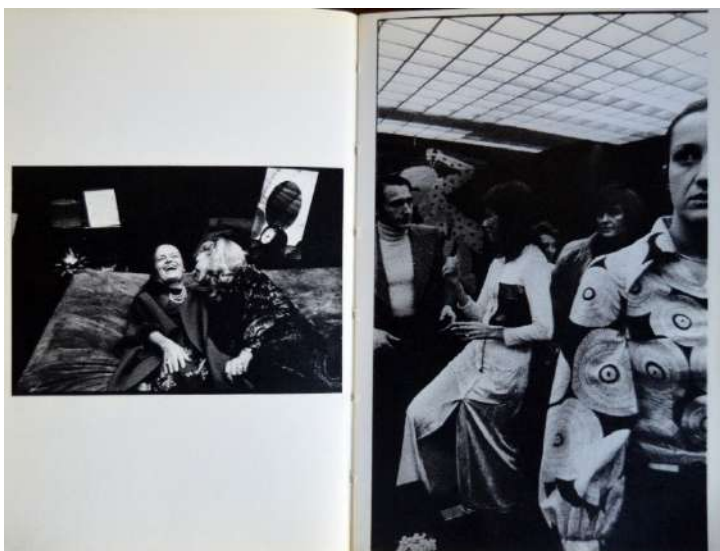


Fig. 1) Da C. Cerati, *Mondo cocktail*, 1974, s. n. p.

All'interesse per l'indagine sociale, cui Carla Cerati si era dedicata come fotoreporter abbracciando, nel 1969, le istanze promosse dalla *Concerned Photography* nella sua delegazione italiana capeggiata da Lanfranco Colombo<sup>6</sup>, si univa un sottile spirito di osservazione psicologica cui certamente dovette esserle d'aiuto lo studio della mimica facciale e gestuale approfondita nei servizi fotografici che la Cerati, dal 1967, dedicò al *Living theatre*<sup>7</sup>. Il loro modo, decisamente rivoluzionario per quel tempo, di pensare il corpo nello spazio scenico costringeva difatti anche la fotografia a cambiamenti profondi in vista di un'adequata interpretazione del fatto artistico.

Per la realizzazione di *Mondo cocktail* Carla Cerati scelse di fotografare solamente gente a lei sconosciuta, perché il suo reportage fosse totalmente privo di quei pregiudizi che avrebbero certamente compromesso la sua visione degli eventi. Delle 61 immagini fotografiche che si succedono nel volume, quelle in formato orizzontale presentano misure costanti, mentre quelle in formato verticale variano in dimensione. Esse non sono legate da alcuna sequenzialità cronologica, ma si dispiegano sulle pagine per "accostamenti paratattici" che svincolano definitivamente la narrazione "dallo statuto del racconto fotogiornalistico"<sup>8</sup>. Ogni immagine crea dunque un segmento narrativo autonomo per permettere a Carla Cerati, fotografa e scrittrice, di esprimere al contempo la propria sensibilità fotografica e letteraria: dalla loro osservazione Carla Cerati avrebbe infatti

<sup>6</sup> Per un approfondimento sull'attività di Carla Cerati si cfr. almeno il saggio di Massimo Mussini, *Carla Cerati la verità negata* in M. MUSSINI, *Carla Cerati*, Skira, Milano, 2007, pp. 9-20.

<sup>7</sup> Massimo Mussini sottolinea come, anche nelle fotografie di più crudo reportage, l'attenzione della Cerati fosse rivolta più alle reazioni psicologiche dei soggetti coinvolti nel dramma che al dramma stesso (M. MUSSINI, *Carla Cerati la verità negata*, cit., p. 16).

<sup>8</sup> Ivi, p. 19.

cominciato “a raccontare storie inventate, questa volta chiusa in camera oscura<sup>9</sup>”, come da lei stessa dichiarato.

Paolo Morello nella sua *Fotografia in Italia 1945-1975*, sottolinea come *Mondo cocktail*, per la sua “naturale prosecuzione di quel lavoro di analisi sulla società milanese”, appare solo a uno sguardo superficiale connesso a *Culturalmente impegnati*, lavoro che la Cerati aveva presentato nel 1968 presso la Galleria milanese Il Diaframma. In quella occasione furono infatti esposti gli scatti che la fotografa aveva realizzato durante gli incontri culturali di quegli anni presso la libreria Einaudi di Milano: una serie dedicata all’intelligenza milanese del tempo ritratta in pose dismesse e non ufficiali, alla ricerca di gesti minuti ed espressioni sottili impossibili da ritrovare nella sua immagine pubblica più comunemente diffusa<sup>10</sup>.

Per Paolo Morello *Mondo cocktail* manca di quello scavo psicologico che aveva contraddistinto le immagini di *Culturalmente impegnati*. I personaggi di *Mondo cocktail*, per il critico, hanno infatti “perduto del tutto la loro individualità” proprio come quelli di *Morire di classe* (cat. n. 28), tanto che “i tailleur sagomati, i cappelli a larghe tese, i molti giri di perle, i coprispalle di struzzo svolgono lo stesso identico ruolo - enunciare la posizione sociale- delle camicie di forza e dei pigiama dei ricoverati<sup>11</sup>”.



Fig. 2) Da C. Cerati, *Mondo cocktail*, 1974, s. n. p.

<sup>9</sup> In C. CERATI, *Mondo cocktail*, cit., s. n. p.

<sup>10</sup> C. CERATI, *Culturalmente impegnati*, (catalogo della mostra, Milano 1968), Il diaframma, Milano, 1968. Parte delle fotografie dedicate a Elio Vittorini furono poi utilizzate da Vanni Scheiwiller in I. CALVINO, *Vittorini progettazione e letteratura*, All’insegna del pesce d’oro, Milano, 1968.

<sup>11</sup> P. MORELLO, *Mondo cocktail*, cit., p. 518.

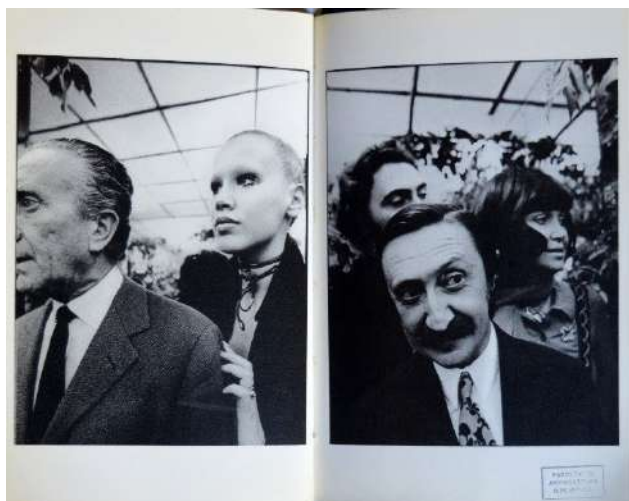


Fig. 3) Da C. Cerati, *Mondo cocktail*, 1974, s. n. p.

Effettivamente nelle 61 fotografie parte della classe borghese milanese è colta nei rituali sociali più appariscenti e frivoli, mentre recita il proprio ruolo avvolta nei loro costumi di scena, con il proprio repertorio di espressioni facciali e gestuali adatti alla situazione (fig. 2). Carla Cerati avvicina il suo obiettivo al soggetto, ritratto spesso in primo piano in modo da esaltare il movimento dei muscoli facciali (fig. 3). Le figure subiscono così le deformazioni provocate dalla compressione spaziale di un frame fotografico che nella maggior parte dei casi taglia l'ambiente circostante, mentre l'uso del grandangolo aggredisce tanto il soggetto fotografato quanto il lettore. Per Marialivia Serini Carla Cerati traduce infatti “nel linguaggio dell'obiettivo quello della migliore tradizione caricaturistica<sup>12</sup>”: i suoi soggetti ne escono infatti sempre “un po' schiacciati, deformati e derisi”, fissati in maschere che fanno di Milano il ritratto di una città pirandelliana<sup>13</sup>.

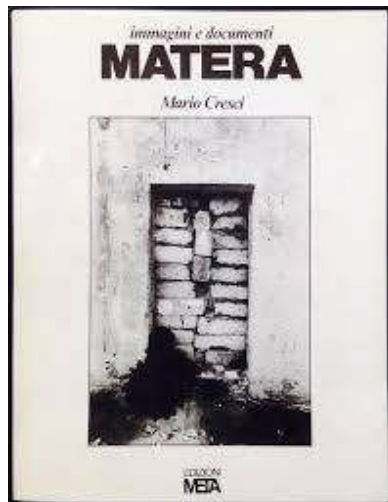
Se l'intento primario della Cerati era quello di “gettare un'occhiata critica” a quella parte della società milanese frequentatrice di *vernissage* e *cocktail party*, ella dovrà comunque, infine, constatare come la sua estraneità alle dinamiche di quell'ambiente fosse soltanto una presunzione infondata: “ero come il bambino allo zoo davanti alla gabbia delle scimmie: le osserva e si diverte mentre altri lo osservano e si divertono del suo divertimento<sup>14</sup>”.

<sup>12</sup> M. SERINI, in C. CERATI, *Mondo cocktail*, cit., s. n. p.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> In C. CERATI, *Mondo cocktail*, cit., s. n. p.

**N. 38**



**Autore:** Mario Cresci (1942)

**Titolo:** Matera. Immagini e documenti

**Anno:** 1975

**Editore:** Edizioni Meta

**Città:** Matera

**Collana:** -

**Stampa:** Arti grafiche BMG, Matera

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Mario Cresci e Mauro Padula

**Lingua:** Italiano

**Edizioni estere:** -

**Edizioni successive:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Vincenzo Baldoni, Ando Gilardi, Daniela Palazzoli

**Formato:** 28x22

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 412

**Numero fotografie:** 304 b/n

**Prezzo:** 15000 lire

**Valore commerciale attuale:** 180 € circa

**Recensioni:** S. n., *Mario Cresci*, in “Il progresso fotografico”, LXXXII, n. 10, ottobre 1975, pp. 30-32; I. ZANNIER, *Libri*. Recensione a *Matera. Immagini e documenti* di M. Cresci, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 212, marzo 1976, p. 9.

**Bibliografia:** A. C. QUINTAVALLE, *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Electa, Milano, 1993, pp. 240-245; G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 100; N. LEONARDI, *La fotografia come oggetto che agisce sul reale: Mario Cresci fra attivismo urbano e urbanistica partecipata*, in ID., *Fotografia e materialità in Italia*, cit., p. 74.

Salutato come uno dei primi libri fotografici sul sud Italia capace di oltrepassare la retorica iconografica del meridionalismo diffusasi nel corso dei due decenni precedenti, *Matera. Immagini e documenti* esce nel 1975 per una piccola casa editrice nata appositamente per la pubblicazione del libro di Cresci<sup>1</sup>. Nel corso degli anni Settanta, la Meta Edizioni avrebbe poi continuato la sua attività editoriale in campo fotografico pubblicando, nel 1977, *L'orto delle bambole* di Mario De Biasi - volume ampiamente osteggiato da una critica che per la prima volta si spinse a giudicare la ricerca di De Biasi come “sgradevole”<sup>2</sup> - dando alle stampe, ancora nel 1979, un altro volume di Cresci, *Misurazioni*, come prosecuzione di un certo discorso avviato qualche anno prima in *Matera. Immagini e documenti*. È difatti Daniela Palazzoli a sottolineare, nel testo posto tra la prima e la seconda parte del volume su *Matera*, come per Cresci fotografare sia sinonimo di “misurare”: un’operazione che si serve della specificità scientifica della macchina fotografica per sottoporre tutta la realtà visibile a uno stesso metro di analisi e di giudizio<sup>3</sup>. Del resto da più parti si sottolinea come Mario Cresci, nel condurre la sua ricerca sulla crisi identitaria di una città storica come *Matera*, abbia usato un’ottica grandangolare omogenea per evitare qualsiasi tipo di effetto o di compiacenza grafica<sup>4</sup>: un tributo alla fotografia documentaria che Daniela Palazzoli salutava come un nuovo modo di fotografare e di fondare uno stile laddove esso parrebbe non esserci<sup>5</sup>. Daniela Palazzoli aveva d’altronde mostrato il suo apprezzamento per Cresci già l’anno precedente quando lo invitò a esporre i suoi nove foto-collage sulla Basilicata presso la Galleria 291 di Milano, dove era inoltre possibile acquistarne qualche esemplare, tirato in 100 copie e firmato dall’autore.

---

<sup>1</sup> S. n., *La provincia sommersa*, cit., p. 68.

<sup>2</sup> S. n., Recensione a *L'orto delle bambole* di M. De Biasi, in “Il progresso fotografico”, LXXXV, n. 4, aprile 1978, p. 72.

<sup>3</sup> D. PALAZZOLI, *La misura fotografica di una città*, in M. CRESCI, *Matera. Immagini e documenti*, Edizioni Meta, *Matera*, 1975, pp. XXXIX-XLI.

<sup>4</sup> A. GILARDI, *L'effetto fotografico*, in M. CRESCI, *Matera*, cit., pp. XLII-XLIII; I. ZANNIER, *Libri*. Recensione a *Matera. Immagini e documenti* di M. Cresci, cit., p. 9.

<sup>5</sup> D. PALAZZOLI, *La misura fotografica di una città*, cit., p. XL.

*Matera. Immagini e documenti* è l'esito di un lavoro cominciato nel 1971, quando Mario Cresci si trasferì in Basilicata a seguito del gruppo Politecnico, insieme di ricercatori e urbanisti di formazione veneziana chiamati a Matera per condurre un'indagine socioeconomica finalizzata alla stesura delle linee guida del nuovo piano regolatore della città, in un momento che vide la riqualificazione di Matera al centro del dibattito politico e culturale del tempo<sup>6</sup>. Una forma di collaborazione interdisciplinare in cui la fotografia assurse a ruolo di primo piano non soltanto per la documentazione dello *status quo* ma come strumento di conoscenza e di presa di coscienza da parte dei cittadini stessi. Già reduce dell'esperienza condotta dal 1966 col gruppo Polis presso la cittadina di Tricarico<sup>7</sup>, il lavoro di Mario Cresci su Matera si inserisce dunque all'interno di un progetto urbanistico finalizzato all'attuazione di forme di cooperazione sociale e partecipazione collettiva che ha visto il fotografo lavorare a stretto contatto con architetti e sociologi operanti sul campo "secondo una metodologia molto vicina a quella delle scienze sociali"<sup>8</sup>, lontana da residui estetizzanti o sentimentalisti. Da qui la scelta di Cresci di intitolare ancora il suo fotolibro del 1979 *Misurazioni*, in linea con l'idea di una fotografia come strumento non tanto finalizzato a interpretare il mondo quanto atto a misurarlo empiricamente<sup>9</sup>.

*Matera. Immagini e documenti* è suddiviso in due parti, la prima comprendente un *excursus* di immagini fotografiche di repertorio, datate tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del secolo scorso, la seconda costituita dalla ricerca fotografica di Cresci, presentata senza soluzione di continuità con immagini a piena o a doppia pagina tagliate al vivo. Tra i due blocchi, i brevi testi dell'architetto Vincenzo Baldoni, di Daniela Palazzoli e di Ando Gilardi. La presenza poi, al termine del volume, dopo l'indice delle fotografie, dei dibattiti parlamentari per le leggi sul risanamento dei Sassi ha fatto sì che da più parti si rilevasse la funzione civile del volume, possibile manuale di studio per sociologi e urbanisti<sup>10</sup>. Quanto al corpus fotografico, le immagini di Mario Cresci si aprono sulla natura rocciosa del territorio di Matera, messa subito in relazione con le costruzioni architettoniche dei Sassi a testimonianza, come sottolineato dall'autore stesso, del rapporto di aggressione che l'uomo ha sviluppato nei confronti della natura circostante. Un tentativo, quello di Cresci, di descrivere le trasformazioni in atto nella cultura meridionale sostituendo "i valori estetici del mondo contadino" con la "pregnanza fisica dei ruderi e di tutti quei segni rimasti a testimoniare le antiche funzioni sociali e la storica subordinazione del mondo contadino rispetto alle classi al potere"<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> N. LEONARDI, *La fotografia come oggetto che agisce sul reale*, cit., pp. 64-65.

<sup>7</sup> Per cui cfr. Ivi, pp. 63-73. Dal lavoro svolto a Tricarico nacque *Quaderno del piano*, libro fotografico edito dal comune della città nel 1967 e distribuito gratuitamente nelle scuole.

<sup>8</sup> Ivi, p. 65.

<sup>9</sup> Si veda A. C. QUINTAVALLE, *Muri di carta*, cit., p. 243.

<sup>10</sup> I. ZANNIER, *Libri*. Recensione a *Matera. Immagini e documenti* di M. Cresci, cit., p. 9.

<sup>11</sup> M. CRESCI, *Matera*, cit., s. n. p.





Fig. 1) Da M. Cresci, *Matera. Immagini e documenti*, 1975, pp. 46-47.



Fig. 2) Da M. Cresci, *Matera. Immagini e documenti*, 1975, pp. 172-173.

Fig. 2) Da M. Cresci, *Matera. Immagini e documenti*, 1975, pp. 122-123.

Ciò ha infatti permesso al fotografo di misurarsi con le reali condizioni di vita degli abitanti di Matera, e con i loro rapporti di produzione: da qui i numerosi accostamenti iconografici tra materia grezza e prodotto finito (fig. 1) e le diverse immagini riproducenti i manufatti artigianali realizzati negli anni dalla popolazione locale (fig. 2), in una ricerca visiva su cui Cresci tornerà ancora in *Misurazioni*, dove l'insistenza su una serie di modellini in legno, misurati e catalogati dal fotografo, diventa monito per il recupero di una tradizione artigianale locale con le sue grandi potenzialità economiche. *Matera. Immagini e documenti* si arricchisce con continui confronti tra la nuova città, le cui costruzioni hanno completamente reciso ogni possibilità di dialogo con l'identità del luogo, e il centro storico di Matera (fig. 3), in completo stato di abbandono. Una desolazione che motivò allora la scelta di limitare la presenza umana alle poche immagini dedicate alla festa del paese, in direzione contraria a quanto le rappresentazioni sul sud Italia avevano fino ad allora abituato.



**Autore:** Fabio Donato

**Titolo:** Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale

**Anno:** 1976

**Editore:** Edizioni Scientifiche

**Città:** Napoli

**Collana:** Fotografia 1

**Stampa:** Pubbligraf, Napoli

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Alfredo Profeta

**Lingua:** Italiano

**Edizioni estere:** -

**Edizioni successive:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Armando Pugliese

**Formato:** 28,5x20,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 116

**Numero fotografie:** 115 b/n

**Prezzo:** 6000 lire

**Valore commerciale attuale:** -

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -

*Masaniello*. *Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale* è l'esito di una ricerca visiva condotta da Fabio Donato nei tre anni passati al seguito della compagnia Teatro Libero di Napoli durante la messa in scena di *Masaniello*, rappresentazione scritta e diretta da Armando Pugliese, autore del testo introduttivo al libro.

Sull'esperienza di Fabio Donato come fotografo teatrale si è soffermato per ultimo Giovanni Fiorentino, in un articolo apparso nel 2015 sulla "Rivista di Studi di Fotografia" in cui lo studioso pone come momento fondamentale la documentazione visiva prodotta da Donato durante lo spettacolo *Paradise now* del Living Theatre, andato in scena al teatro Mediterraneo di Napoli nel 1968<sup>1</sup>. L'annullamento dei confini tra palcoscenico e sala, tra attore e spettatore costrinse infatti a una generale revisione della stessa fotografia di scena, basata tradizionalmente su punti di osservazione fissi e in prevalenza frontali nel rispetto della gerarchia degli spazi scenici. Una ricerca visiva, quella avviata da Donato, che negli stessi anni era condotta secondo simili problematiche anche da Carla Cerati, la cui produzione legata all'esperienza del *Living Theatre* di Judith Malina e Julian Back attende analisi critiche più approfondite.



Fig. 1) Da F. Donato, *Masaniello*. *Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, 1976, s. n. p.

Se l'attenzione al processo relazionale intessuto tra attore e pubblico diventa costante anche in *Masaniello* (fig. 1), che sul rapporto diretto con lo spettatore ha fondato parte della sua struttura scenica, Armando Pugliese tiene comunque a precisare tutta la distanza esistente tra il *Living Theatre* e il Teatro Libero da lui diretto. Tanto infatti la compagnia statunitense mirava alla fusione tra arte e vita, quanto invece il Teatro Libero puntava sulla consapevolezza scenica dell'attore, inteso come colui che, di mestiere, salendo sul palco, sa di 'rappresentare' la realtà esterna da cui il dramma nasce

---

<sup>1</sup> G. FIORENTINO, *Ritorno al teatro. Napoli e il medium fotografico*, cit., pp. 77-82.

e a cui fa continuo riferimento. Ciò ha del resto motivato la scelta del fotografo di non inserire nel libro fotografico immagini tratte dalla vita quotidiana dei teatranti, al fine di condurre un discorso fotografico esclusivamente dedicato allo spettacolo teatrale, eccezion fatta per la prima sequenza di fotografie dedicata alla preparazione scenica del palco all'interno di un tendone da circo (fig. 2). Non diversamente la scelta di abbandonare il progetto iniziale che prevedeva la costruzione del fotolibro sull'associazione tra immagini di scena e fotografie tratte dalla quotidianità napoletana fu coerente con l'idea di rimarcare la particolarità di uno spettacolo che, nonostante l'esplicita dimensione rappresentativa, rimaneva talmente connesso alle vicende della città di Napoli da non richiedere riferimenti puntuali alla sua realtà sociale.



Fig. 2) Da F. Donato, *Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, 1976, s. n. p.

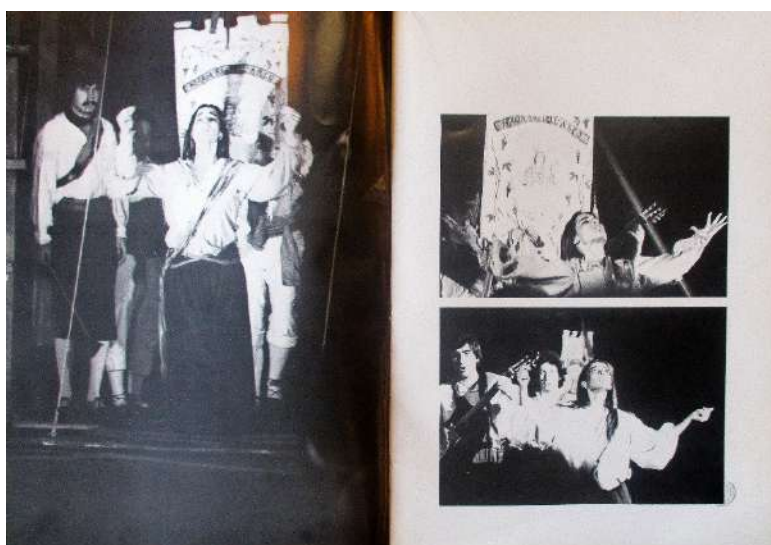


Fig. 3) Da F. Donato, *Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, 1976, s. n. p.



Fig. 4) Da F. Donato, *Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, 1976, s. n. p.

Il corpus fotografico è dunque dedicato per intero ai momenti scenici veri e propri, dissezionati e ricomposti secondo un ritmo non sempre coincidente con l'andamento originario del dramma. L'impaginazione asseconda così le pause e le accelerazioni volute da Donato che, mettendo in sequenza alcune scene e affidando a un'unica immagine il racconto di altre, ha offerto una lettura diversa del testo scenico (fig. 3-4), esplorando le potenzialità interpretative della macchina per offrire ai suoi lettori una lettura fotografica autoriale che, a partire da uno spettacolo dato, fosse in grado di attestarsi come forma espressiva a sé stante.

*Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale* è uscito lo stesso anno di *Andiamo per certe semideserte strade: la sperimentazione teatrale a Napoli*, sempre di Fabio Donato<sup>2</sup>: ma sono diversi i libri fotografici che di lì in avanti saranno dedicati a specifiche rappresentazioni teatrali, da *Flowers* di Lindsay Kemp con fotografie di Paola Brusati Paleari<sup>3</sup> alla collana "Teatro oggi" edita a Padova dall'editore Mastrogiacomo, che annovera titoli come *Mi riunisco in assemblea* di Livia Cerini e Umberto Simonetta con fotografie di Luciana Mulas<sup>4</sup>, e *Liquidi* di Lucia Poli con fotografie di Sergio Putatti<sup>5</sup>.

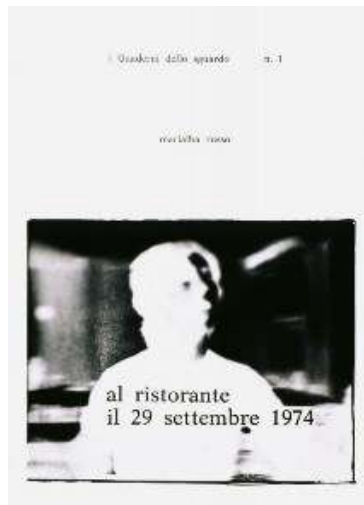
<sup>2</sup> F. DONATO, *Andiamo per certe semideserte strade*, cit.

<sup>3</sup> L. KEMP- P. BRUSATI PALEARI, *Flowers*, Gammalibri, Milano, 1979.

<sup>4</sup> L. CERINI- U. SIMONETTA- L. MULAS, *Mi riunisco in assemblea*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1978.

<sup>5</sup> L. POLI- S. PUTATTI, *Liquidi*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1978.





**Autore:** Marialba Russo

**Titolo:** Al ristorante il 29 settembre 1974

**Anno:** 1976

**Editore:** S. l.

**Città:** S. n.

**Collana:** I quaderni dello sguardo

**Stampa:** Zincografia Partenopea

**Tiratura:** 600 copie

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni estere:** -

**Edizioni successive:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 29,5x21

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 68

**Numero fotografie:** 29 b/n

**Prezzo:** 4500 lire

**Valore commerciale attuale:** 150 € circa

**Recensioni:** A. C[OLOMBO], *Marialba Russo*, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 10, ottobre 1979, pp. 28-33.

**Bibliografia:** -



**Autore:** Marialba Russo

**Titolo:** Giornale spray

**Anno:** 1977

**Editore:** S. l.

**Città:** S. n.

**Collana:** I quaderni dello sguardo

**Stampa:** Zincografia Partenopea

**Tiratura:** 600 copie

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni estere:** -

**Edizioni successive:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 29,5x21

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 70

**Numero fotografie:** 466 b/n

**Prezzo:** 4500 lire

**Valore commerciale attuale:** 150 € circa

**Recensioni:** L. VERGINE, *Quattro divertenti «operazioni»*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 230, ottobre 1977, p. 26.

**Bibliografia:** -

Completamente autoprodotti dalla fotografa, “I quaderni dello sguardo” escono tra il 1976 e il 1977 in 600 copie ciascuno, stampati dalla Zincografia Partenopea e privi di qualsiasi politica di distribuzione. Le copie vengono infatti direttamente spedite dall’autrice, responsabile finanziaria di tutta l’operazione, che dovette essere economicamente fallimentare se la collana si arrestò alla seconda uscita nonostante Marialba Russo avesse dichiarato di avere, al 1979, i cliché pronti per un nuovo numero non meglio specificato<sup>1</sup>.

Se si eccettua una brevissima menzione di *Giornale spray* in un articolo di Lea Vergine apparso su “Il diaframma. Fotografia italiana” nel 1977<sup>2</sup>, i due volumi di Marialba Russo passarono inizialmente inosservati. Solo nel 1979, a seguito della partecipazione della fotografa alla rassegna Fotografia Europea Contemporanea di Venezia, Marialba Russo ottenne una certa attenzione da parte della critica, specialmente da Attilio Colombo che, sulle pagine de “Il progresso fotografico”, lasciò un’intelligente lettura del primo dei suoi fotolibri, *Al ristorante il 29 settembre 1974*.

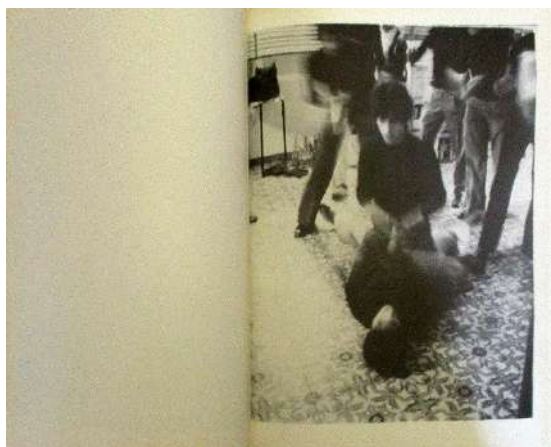


Fig. 1) da M. Russo, *Al ristorante il 29 settembre 1974*, s. n., s. l., 1976, s. n. p.

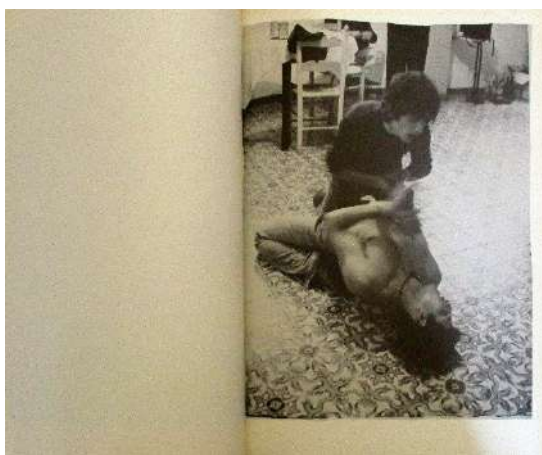
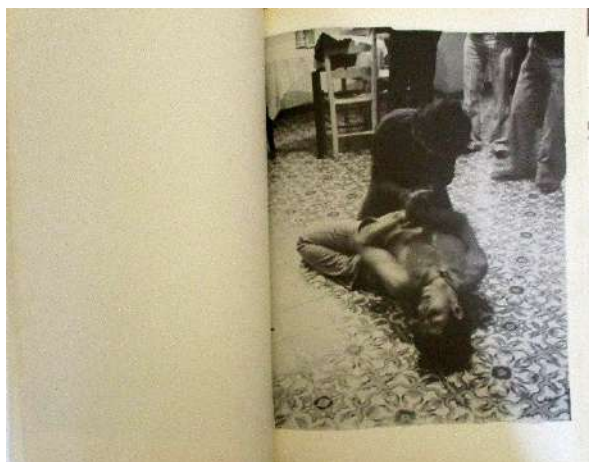


Fig. 2-3) da M. Russo, *Al ristorante il 29 settembre 1974*, s. n., s. l., 1976, s. n. p.

<sup>1</sup> S. n., *La provincia sommersa*, cit., p. 69.

<sup>2</sup> L. VERGINE, *Quattro divertenti «operazioni»*, cit., p. 26.



Il volume presenta le immagini scattate da Marialba Russo il 29 settembre 1974 all'interno di un ristorante di Ospedaletto, in Campania. In quell'occasione la fotografa decide di documentare il ballo di una compagnia di ragazzi che, conclusa la cena, si dedica a una danza con l'accompagnamento di una musica da loro suonata. L'episodio è da leggersi all'interno degli interessi etno-antropologici della fotografa, che già da diversi anni era dedicata alle ricerche sulle culture subalterne del meridione: in *Al ristorante il 29 settembre 1974* l'attenzione si è infatti solamente spostata dai rituali di massa al comportamento di un gruppo, analizzato secondo simili presupposti metodologici. Per Attilio Colombo, d'altronde, il volume presenta tutto il corredo linguistico che caratterizza le ricerche della fotografa: dalla predilezione per il mosso (fig. 1), alla scelta di angolature che testimoniano il suo coinvolgimento nell'avvenimento, fino al frequente uso della sequenza (fig. 2-3), espediente sentito come necessario nell'ottica della restituzione di un evento nella maniera più scientifica possibile<sup>3</sup>. La scelta dunque di evitare la perentorietà di immagini perfettamente definite risponde alla stessa poetica dell'autrice, che sottolineò come le pagine dei suoi quaderni avrebbero dovuto offrire non soluzioni definitive ma “esperienze dello sguardo” per fenomeni che in fin dei conti sfuggono a una spiegazione risolutiva<sup>4</sup>.

Fig. 1) da M. Russo, *Giornale spray*, s. n., s. l., 1977, s. n. p.

<sup>3</sup> A. C[OLOMBO], *Marialba Russo*, cit., p. 28.

impaginazione di otto fotografie per pagina, riprese frontalmente in uno stile volutamente impersonale, come del resto sottolineato da Daniela Palazzoli nella breve nota introduttiva al volume.

Una manifestazione visiva – quella delle scritte sui muri della città – che si caratterizza proprio per la passività ricettiva con cui questi segni sono percepiti dal passante, il quale tendenzialmente rifiuta di tesaurozzarne forme e significati: da ciò la scelta di Marialba Russo di fissare, col suo obiettivo fotografico, una realtà sfuggente e sempre mutevole, in un cortocircuito efficacemente evidenziato da Daniela Palazzoli, attratta dalle qualità “astilistiche” dell’opera della fotografa.



**Autore:** Gian Butturini (1935-2006)

**Titolo:** Tu interni...io libero

**Anno:** 1977

**Editore:** Bellomi

**Città:** Verona

**Collana:** -

**Stampa:** Arti grafiche Bellomi, Verona

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** Italiano

**Edizioni estere:** -

**Edizioni successive:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 26x24

**Copertina:** Cartonata rigida

**Numero di pagine:** 148

**Numero fotografie:** 107 b/n

**Prezzo:** 4800 lire

**Valore commerciale attuale:** 90 € circa

**Recensioni:** C. DELLA SETA, *Recensioni-segnalazioni. Tu interni io libero* di G. Butturini, in “Fotocultura”, n. 4, 1977, p. 103; L. C[OLOMBO], *Libri*. Recensione a *Tu interni...io libero* di G. Butturini, in “Il Diaframma. Fotografia italiana”, n. 232, dicembre 1977, p. 11.

**Bibliografia: -**

Nel contributo dal titolo *Fotografia e psichiatria* pubblicato nel 2004 all'interno degli Annali Einaudi dedicati all'immagine fotografica Cosimo Schinoia lamentava una certa uniformità nelle fotografie sulle istituzioni manicomiali diffuse tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta, tanto da affermare che in quel lasso di tempo furono pubblicati “libri fotografici identici” che offrirono quasi un nuovo stereotipo, quello del “matto fotografato dal di dentro”<sup>1</sup>.

Nel 1977 un altro fotolibro si aggiungeva infatti a quelli pubblicati nel 1969 – *Morire di classe* e *Gli esclusi* (cat. n. 28 – 29) -, edito da Gian Butturini, figura non estranea all'editoria fotografica se tra il 1969 e il 1977 aveva già pubblicato dieci fotolibri tratti dai suoi più importanti reportage<sup>2</sup>. *Tu interni... io libero*, stampato a Verona dalle Arti grafiche Bellomi, responsabili anche dell'edizione del volume, testimonia però un intento che va oltre il fotolibro di denuncia sulla situazione manicomiale: il reportage è infatti concepito per dare risalto non tanto all'immagine, ormai d'altra parte largamente diffusa e recepita, dell'ospedale psichiatrico come istituzione violenta, quanto per testimoniare il lavoro sociale del movimento anti-psichiatrico italiano, di cui Butturini mostra i traguardi e i limiti a partire dal caso dello smantellamento dell'ospedale psichiatrico di Trieste, di cui Franco Basaglia fu direttore dal 1971.

Conosciuto nel 1974 nel corso della Biennale veneziana, Gian Butturini intervisterà Basaglia l'anno successivo durante le riprese del suo primo mediometraggio -*Crimini di pace*- dedicato alle morti bianche sui cantieri, per cui il medico veneziano rilascerà una testimonianza sulla situazione alienante dei lavoratori pendolari. Fu in quella occasione che i due progettarono il libro fotografico sull'esperienza triestina, che vide Butturini a lavoro dall'autunno del 1975: “fotografavo negli ultimi reparti funzionanti, oppure in quelli in via di smantellamento [...] nel tentativo di coinvolgere il lettore con immagini che facciano riflettere su quanto è stato fatto, e su quanto resta da fare”<sup>3</sup>.

Le fotografie di Butturini presentano infatti lo stato degli ultimi reparti dell'ospedale psichiatrico triestino (fig.1), mentre scritte liberatorie compaiono sui cortili dello stesso divenendo

---

<sup>1</sup> C. SCHINOIA, *Fotografia e psichiatria*, cit., p. 471.

<sup>2</sup> Su Gian Butturini cfr. G. BUTTURINI, *Daiquiri 2.0. Racconti e fotografie di reportage*, Mimesis, Milano, 2017. Quanto a Gian Butturini come regista cfr. invece M. ARGENTIERI- A. TURCHINI, *Cinema e vita contadina “Il mondo degli ultimi” di Gian Butturini*, Dedalo, Bari, 1993.

<sup>3</sup> G. BUTTURINI, *Tu interni... io libero*, Bellomi, Verona, 1977, p. 5.

“espressione di una volontà nuova di partecipazione alla vita pubblica e politica<sup>4</sup>” (fig. 2). Le attività ricreative e lavorative che coinvolgono gli ex degenti dell’ospedale psichiatrico, cui è ora permesso di vivere in comunità aperte alla società esterna e di frequentare gli ambienti cittadini fino a quel momento loro preclusi, testimoniano poi del percorso, difficoltoso e problematico, verso il reinserimento del soggetto affetto da disturbi psichici nella società civile.

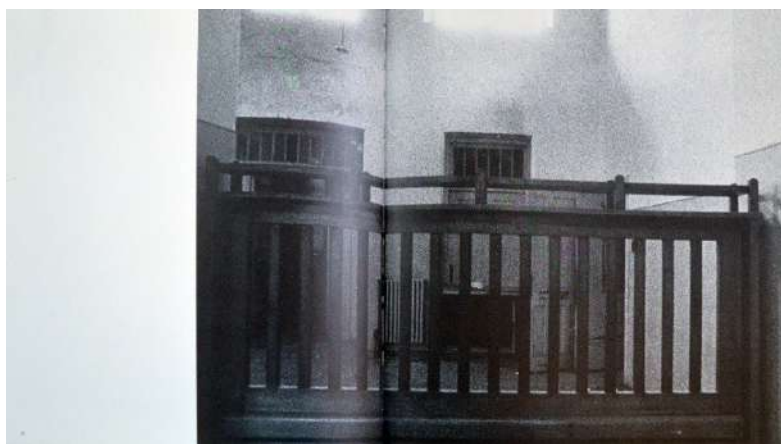


Fig. 1) Da G. Butturini, *Io interno... tu liberi*, 1977, pp. 16-17.



Fig. 2) Da G. Butturini, *Io interno... tu liberi*, 1977, pp. 82-83.

Solamente la citazione da *La fabbrica della follia* di Michel Foucault posta al di sotto della prima fotografia del volume (fig. 3) richiama alla memoria i meccanismi di associazione testuale-visiva sperimentati da Franco Basaglia per *Morire di classe*, laddove il resto delle immagini si susseguono in blocchi privi di titoli e didascalie, preceduti solo da brevi introduzioni scritte dal fotografo.

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 77.



Fig. 3) Da G. Butturini, *Io interno... tu liberi*, 1977, pp. 2-3.

Non interessato a ciò che sconfina nel “sensazionalismo” o nella “morbosità confezionata a fini consumistici”<sup>5</sup>, Gian Butturini non volle presentare una semplice cronaca dell’esperienza triestina. Per il suo autore *Tu interni... io libero* assumeva difatti una funzione innanzitutto sociale, stimolando la riflessione sulla tematica proposta per la maturazione di una coscienza civile capace di raccogliere i semi gettati già, negli anni precedenti, dall’equipe di Basaglia. La scelta di inserire nella parte finale del volume la storia esemplare di Salvatore Maragliano e la trascrizione delle conversazioni intrattenute dal fotografo con alcuni protagonisti (medici, politici, infermieri e pazienti) dell’esperienza friulana, testimoniava infatti dell’urgenza educativa del libro. Per questo, nella recensione pubblicata su “Il diaframma. Fotografia italiana” nel dicembre del 1977, in un generale apprezzamento del lavoro di Butturini, Lanfranco Colombo si premurava di ringraziare anche l’editore per il prezzo “non discriminante” del volume<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Ivi, p. 5.

<sup>6</sup> L. C[OLOMBO], *Libri*. Recensione a *Tu interni...io libero* di G. Butturini, cit. p. 11.



**Autore:** Daniela Maria Turriccia (1946- 2003)

**Titolo:** Bambini no

**Anno:** 1977

**Editore:** Edizioni del centro studi CSAPP

**Città:** Milano

**Collana:** -

**Stampa:** Muggiani, Milano

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Pia Pizzo

**Lingua:** -

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 24x17,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 30

**Numero fotografie:** 14 b/n

**Prezzo:** 3200 lire

**Valore commerciale attuale:** -

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** -

Fotografa dal 1970, *Bambini no* è l'unico fotolibro di Daniela Maria Turriccia, la cui ricerca fotografica, almeno per tutti gli anni Settanta, si focalizzò su tematiche legate al mondo dell'educazione e dell'emarginazione infantile secondo quanto si apprende dalla breve biografia posta in calce al volume edito dal Centro Studi di Arte Plastica e Programmata (CSAPP) nel 1977. Il suo interesse verso le questioni sociali, d'altra parte, viene confermato dal personale coinvolgimento nella direzione, dal 1973, dell'agenzia fotogiornalistica Document For Press (DFP), fondata in quello stesso anno da Aldo Bonasia. Come sottolineato da Uliano Lucas e Tatiana Agliani, la DFP fu l'unica agenzia a porsi da intermediaria tra stampa a grande tiratura e fotografia d'impegno civile<sup>1</sup>, il più delle volte destinata a un'editoria militante certamente marginale rispetto ai sistemi di informazione della grande stampa. L'attività dell'agenzia si caratterizzava infatti per essere "strettamente legata alla fotografia del dissenso politico e della denuncia sociale degli anni Settanta", specializzandosi "nelle fotografie di protesta" al punto da non riuscire "ad aprirsi ad un racconto più generale sulla società del proprio tempo": la sua chiusura nel 1984 coincise infatti con l'esaurirsi della stagione che ne aveva determinato la nascita<sup>2</sup>.

Vicina ad Aldo Bonasia, Daniela Turriccia collaborò ancora con il fotografo per la realizzazione dei due suoi fotolibri, *L'io in divisa*, pubblicato nel 1978<sup>3</sup> e, di due anni precedente, *Vivere a Milano*, narrazione in 15 immagini fotografiche di una città lacerata dagli scontri tra manifestanti e forze dell'ordine in un contesto sociale di particolare complessità<sup>4</sup> (fig. 1).



Fig. 1) Da A. Bonasia, *Vivere a Milano*, 1976, s. n. p.

<sup>1</sup> All'agenzia DFP si rivolgevano infatti i fotografi vicini ai movimenti affinché essa vendesse "ai giornali tradizionali immagini che i loro fotografi non avrebbero potuto scattare perché difficilmente accettati all'interno dei cortei [...] garantendo al contempo ai manifestanti una rappresentazione corretta, non demonizzante" (U. LUCAS - T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo*, cit., p. 430).

<sup>2</sup> Ivi, p. 426.

<sup>3</sup> A. BONASIA, *L'io in divisa*, Imago 78, Milano, 1978.

<sup>4</sup> Il sottotitolo del volume è *15 documenti fotografici per la presentazione di 15 manifesti*. Le fotografie presentate nel fotolibro circolarono infatti anche come manifesti, secondo una pratica comunicativa già sperimentata dal CSAPP (si vedano ad esempio i manifesti di Nanni Balestrini diffusi col titolo *1969 strumenti urbani* o, sempre di Aldo Bonasia, la serie *Dropout 1 e Dropout 2*, con testi introduttivi di Arturo Carlo Quintavalle) comunque congeniale, come sottolineato da Frongia, alle sfere artistiche militanti del periodo (A. FRONGIA, *Il fuoco e la scena*, cit. pp. 131-134). Le immagini di *Vivere a Milano* furono inoltre presentate in uno spettacolo multimediale presso il Teatro Uomo di Milano.



Come *Vivere a Milano*, anche *Bambini no* è stato pubblicato dalle edizioni CSAPP, Centro di Sperimentazione Artistica fondato a Milano nel 1976 dall'artista palermitano Alfredo Pizzo Greco<sup>5</sup> che, nel settore editoriale, si dedicò occasionalmente anche al libro fotografico a tematica prettamente sociale e politica, offrendo alcuni esempi importanti di editoria fotografica di controcultura del tempo. Oltre ai due fotolibri appena menzionati, Alfredo Pizzo Greco pubblicò ancora *Viaggio dalla Sicilia al continente* dedicato al tema dell'emigrazione dal Sud Italia verso il Triangolo industriale negli anni del *boom* economico, con fotografie di Gianni Berengo Gardin, Luigi Ciminaghi, A. Benedetto Greco e Uliano Lucas<sup>6</sup>.

Certamente limitate nella diffusione e alternative nei sistemi di distribuzione, le edizioni fotografiche CSAPP si caratterizzano per il loro formato ridotto e l'esile spessore, destinato a una fruizione agile e immediata per un pubblico politicizzato e ideologicamente ben definito. *Bambini no* è infatti una presa di posizione contro i principi educativi più convenzionali e diffusi, fortemente restrittivi nei confronti della creatività e della libertà del bambino. Con l'eccezione di sole cinque fotografie presentate a doppia pagina e a bordo vivo (fig. 1), le immagini -di differente dimensione e contornate da una sottile linea grigia- sono presentate sul lato destro del volume (fig. 2), come d'altra parte Pia Pizzo, responsabile della grafica del libro, aveva già sperimentato per *Vivere a Milano*.



Fig. 1) Da D. Turriccia, *Bambini no*, 1977, s. n. p.

<sup>5</sup> Pochissime e frammentarie sono le informazioni relative al centro CSAPP e alle relative edizioni, per cui cfr. S. n., *La biblioteca di Alessandria di Alfredo Pizzo Greco*, [http://www.comune.suisio.bg.it/files/page-data/SORMANI\\_Cartella-Stampa\\_ARTE.pdf](http://www.comune.suisio.bg.it/files/page-data/SORMANI_Cartella-Stampa_ARTE.pdf).

<sup>6</sup> F. SABA- SARDI- G. BERENGO GARDIN- L. CIMINAGHI- A. B. GRECO- U. LUCAS, *Viaggio dalla Sicilia al continente*, CSAPP, Milano, 1978.



Fig. 2) Da D. Turricea, *Bambini no*, 1977, s. n. p.

Lontani dunque dalla più consueta iconografia infantile, *Bambini no* supera l'immaginario fotografico da sempre legato al fanciullo quale quello, per rimanere in contesto fotolibrario, esemplificato dalle fotografie di Aldo Ballo e Ugo Mulas realizzate per *Lasciatemi giocare*, volume edito nel 1960 in occasione dell'anniversario del Villaggio della Madre e del fanciullo, ente milanese di formazione cattolica preposto alla tutela delle giovani madri<sup>7</sup>. Le immagini dei bambini dell'istituto, presentate secondo una razionale impostazione grafica realizzata da Albe Steiner, in quell'occasione servivano infatti a rafforzare l'idea di "un'infanzia nutrita dall'amore stabile ed equilibrato della famiglia", secondo i principi pedagogici espressi dal centro (fig. 3-4).



Fig. 3- 4) Da A. Ballo- U. Mulas, *Lasciatemi giocare*, 1960, s. n. p.

I bambini di Daniela Turricea rivolgono invece le spalle all'obiettivo, osservandoci da dietro delle grate per rimarcare una sottesa condizione di prigionia, mentre di altri si sottolinea il contesto periferico e degradato in cui sono costretti a giocare (fig. 5), tra squallide e anonime abitazioni popolari, in situazioni sociali di povertà e di evidente abbandono istituzionale<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> E. SCARZELLA MAZZOCCHI, *Lasciatemi giocare*, Rizzoli, Milano, 1960. Fotografie di Aldo Ballo e Ugo Mulas.

<sup>8</sup> La polemica nei confronti di una crescita edilizia irrispettosa nei confronti del bambino è presente ancora nei testi del fotolibro *Mio figlio gioca dove perché?* pubblicato a Bologna per le edizioni Anteo dal circolo fotografico



Fig. 5) Da D. Turriccia, *Bambini no*, 1977, s. n. p.

Quanto alla parte testuale, Daniela Turriccia riporta, a sinistra delle immagini, le più comuni frasi pronunciate dai genitori ai propri figli, segnali evidenti di una scelta educativa destinata a limitare la loro libertà espressiva: da qui il titolo, *Bambini no*, in riferimento al clima proibizionista cui la maggior parte dei ragazzi è costretto a vivere dall'interno del più ristretto contesto familiare, inteso come prima istituzione coercitiva, alla più grande comunità sociale.

---

amatoriale Flora: in esso però le immagini fotografiche rispondono alla più consueta iconografia diffusa sul tema infantile (cfr. CIRCOLO F. FLORA, *Mio figlio gioca dove perché?*, Ed. Anteo, Bologna, 1972).



**Autori:** Marcello Arfini, Daniele Bonechi, Alberto Calcinai, Domenico Carulli, Carlo Cerchioli, Giancarlo De Bellis, Dino Fracchia, Mauro Galligani, Maurizio Ghidoli, Uliano Lucas, Francesco Ponticelli, Alberto Roveri, Chiara Visconti

**Titolo:** Seveso una tragedia italiana

**Anno:** 1977

**Editore:** Idea Edition

**Città:** Milano, London, Paris

**Collana:** Il fatto, la foto. Biblioteca di cronache illustrate

**Stampa:** Lodigraf S. p. a., Lodi

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Pasquale Prunas (progetto grafico e montaggio)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Neva Agazzi Maffii

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 72

**Numero fotografie:** 90 b/n

**Prezzo:** 3900 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 40 e 90 €

**Recensioni:** F. RAFFAELLI, *Seveso: cronaca di un disastro*, in "Il fotografo", I, n. 9, settembre 1977, pp. 88-92; S. n., *Una collana di libri fotografici*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 230, ottobre 1977, p. 37; S. n., *Recensioni-segnalazioni. Seveso* di AA. VV., in "Fotocultura", I, n. 3, 1977, p. 75.

**Bibliografia:** -



**Autori:** Ernesto Battaglia, Letizia Battaglia, Santi Calecca, Attilio Carnemolla, Calogero Cascio, Vittorugo Contino, Tano D'Amico, Di Stefano, D'Urso, Natale Gaggioli, Fausto Giaccone, Antonino Labruzzo, Uliano Lucas, Ettore Martinez, Francesco Migliorati, Pippo Orlando, Michele Palazzotto, Luigi Petyx, Alberto Roveri, Nicola Scafidi, Enzo Sellerio, Franco Zecchin

**Titolo:** Mafia

**Anno:** 1978

**Editore:** Idea Editions

**Città:** Milano, London, Paris

**Collana:** Il fatto, la foto. Biblioteca di cronache illustrate

**Stampa:** Lodigraf S. p. a., Lodi

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Pasquale Prunas (selezione, grafica e montaggio)

**Lingua:** Italiano. Pubblicato anche in lingua inglese.

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Enzo Catania

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 136

**Numero fotografie:** 180 b/n

**Prezzo:** 6900 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 50 e 120 €

**Recensioni:** S. n., *Una collana di libri fotografici*, cit., p. 37; F. RAFFAELLI, *Mafia*, in "Il fotografo", II, n. 17, maggio 1978, pp. 38-45; S. n., *Voi con noi tra i libri. Fotolibreria*. Recensione a *Mafia* di AA. VV., in "Il progresso fotografico", LXXXV, n. 6, giugno 1978, p. 13

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 105



**Autori:** Yves Guy Berges, Giancarlo Botti, Romano Cagnoni, Gil Caron, Carla Cerati, Giancarlo De Bellis, Fausto Giaccone, J. P. Laffont, Uliano Lucas, Adriano Mordenti, Ugo Mulas, Alain Nogues, Angela Neuke, Mario Orfini, Edo Prando, Vittoriano Rastrelli, Ermanno Rea, Antonio Sansone, Giancarlo Scalfatti, Gorsin Sipahioglu, Isa Venturati, Massimo Vergari, Anthony Korody **Titolo:** La contestazione 67/69

**Anno:** 1978

**Editore:** Idea Editions

**Città:** Milano, London, Paris

**Collana:** Il fatto, la foto. Biblioteca di cronache illustrate

**Stampa:** Lodigraf S. p. a., Lodi

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Pasquale Prunas (grafica e montaggio)

**Lingua:** Italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Edgardo Pellegrini- Ermanno Rea

**Formato:** 29x21,5

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 96

**Numero fotografie:** 120 b/n

**Prezzo:** 6500 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 60 e 85 €

**Recensioni:** S. n., *Una collana di libri fotografici*, cit., p. 37; L. C[OLOMBO], *Libri*. Recensione a *La contestazione 67/69* di AA. VV., in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 244, dicembre 1978, p. 17.

**Bibliografia:** -

Annunciata nell'ottobre del 1977 sulle pagine de "Il diaframma. Fotografia italiana", la collana "Il fatto, la foto. Biblioteca di cronache illustrate" diretta da Uliano Lucas riscosse



nell'immediato un largo consenso, specie tra le fila di chi non rinunciava a porre la propria incondizionata fiducia nei confronti di una fotografia intesa come documentazione oggettiva della realtà sociale.

Impaginati da Pasquale Prunas, i tre volumi presentano una struttura costante, con una parte introduttiva testuale seguita dal corpus fotografico vero e proprio. Le immagini, in linea con gli esempi del fotogiornalismo, variano per formato e dimensione in base alle necessità narrative (fig. 1-2). A ognuna di essa è poi associato il nome del fotografo autore dello scatto, mentre una digressione didascalica contestualizza l'immagine, con riferimenti più o meno puntuali ai fatti storici, politici e sociali del tempo.



Fig. 1) Da AA. VV., *Mafia*, 1978, s. n. p.



Fig. 2) Labruzzo e M. Palazzotto da AA. VV., *Mafia*, 1978, s. n. p.

A essere costantemente sottolineato nelle varie recensioni ai volumi apparse tra il 1977 e il 1978 è dunque la particolarità di una collana che si serve della fotografia come linguaggio autonomo in decisa opposizione all'uso che dell'immagine fotografica continuava a farsi nei circuiti della stampa a grande tiratura, dove a dominare era il valore illustrativo e decorativo della fotografia<sup>1</sup>. Un uso dell'immagine che – si legge- ha permesso lo sviluppo di un linguaggio fotografico maturo, capace cioè di non limitare le proprie argomentazioni alle note di cronaca nera o di folklore, aprendo le tematiche scelte su problematiche di più ampio raggio<sup>2</sup>. Se del volume dedicato alla tragedia del Seveso fu particolarmente apprezzata la costruzione narrativa generale che, partendo dalla descrizione - giorno per giorno- dell'evento, giunge a soffermarsi sulla lenta presa di coscienza della comunità coinvolta nel disastro<sup>3</sup> (fig. 3), fu *La contestazione* ad apparire come il libro più soddisfacente della serie. Lanfranco Colombo apprezzò infatti del volume la sua capacità di spaziare

<sup>1</sup> S. n., *Una collana di libri fotografici*, cit., p. 37. F. RAFFAELLI, *Seveso: cronaca di un disastro*, cit., p. 92.

<sup>2</sup> F. RAFFAELLI, *Mafia*, cit., p. 44.

<sup>3</sup> F. RAFFAELLI, *Seveso: cronaca di un disastro*, cit., p. 90.

non soltanto temporalmente, evidenziando gli anni precedenti e seguenti a quel fatidico 1968 di cui allora si celebrava il decennio, ma anche geograficamente, con il coinvolgimento nella narrazione degli avvenimenti baschi, palestinesi e delle liberazioni africane<sup>4</sup> (fig. 4).



Fig. 3) D. Bonechi e C. Cerchioli da AA. VV., *Seveso una tragedia italiana*, 1977, s. n. p.

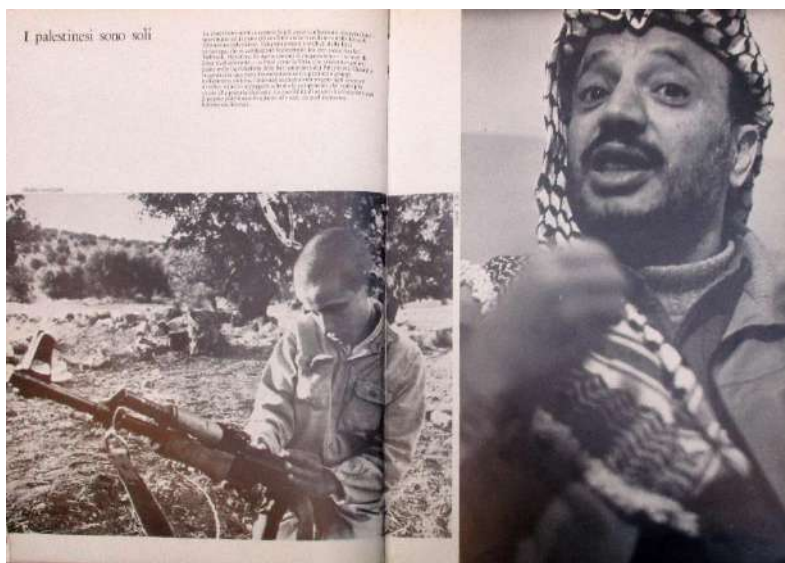


Fig. 4) F. Giaccone e U. Lucas da AA. VV., *La contestazione 67/69*, 1978, s. n. p.

Ciò che poi al momento del lancio della collana si volle ulteriormente sottolineare, e che rimase un *leitmotiv* per le discussioni successive intorno all'argomento, fu ancora la politica distributiva messa in atto dall'editore Idea Edition, che lanciò il primo numero della collana a 3900 Lire<sup>5</sup>, un prezzo - inferiore rispetto alla tendenza dell'editoria fotografica del tempo - che avrebbe permesso, secondo gli intendimenti di Uliano Lucas, di dar corpo a una vasta diffusione dei volumi.

<sup>4</sup> L. C[OLOMBO], *Libri*. Recensione a *La contestazione 67/69* di AA. VV., cit. p. 17.

<sup>5</sup> Dal secondo volume il prezzo salì però a 6900 Lire.



Un tentativo di sottrarre il libro fotografico al solo pubblico specializzato per reinserirlo, data la precipua sua carica informativa, all'interno di dinamiche commerciali più ampie che prevedevano il coinvolgimento di studenti e lavoratori, ovvero coloro che non erano usi all'acquisto di libri fotografici e che avrebbero potuto trovare i volumi della collana nelle edicole o nei festival politici e di controinformazione da loro frequentati<sup>6</sup>.

Ma la vera novità dei primi tre numeri della collana era la scelta di fare di ogni singolo volume un lavoro collettivo, prevedendo il coinvolgimento di più fotografi per ribadire lo statuto del fotolibro come strumento di comunicazione piuttosto che mezzo di mitizzazione di un unico autore<sup>7</sup>. Su questo punto è infatti Uliano Lucas a tornare più volte, sottolineando come l'apporto di più fotografi avrebbe offerto una idea più obiettiva della realtà rappresentata, potenzialmente manipolata se a darci la sua immagine fosse stato invece un unico fotografo<sup>8</sup>.

Posizioni, queste, che dovettero essere comunque ritrattate negli anni successivi quando la collana "Il fatto, la foto" scelse di pubblicare due antologie di fotografi ormai scomparsi, la prima nel 1979 dedicata a Tina Modotti<sup>9</sup>, la seconda, del 1980, a Franco Pinna<sup>10</sup>. L'esperienza della "Biblioteca di cronache illustrate" si avviava così alla conclusione, con la proposta di una tipologia editoriale totalmente differente rispetto a quella inizialmente pensata e più in linea, nei suoi criteri monografici e antologizzanti, con quanto dal 1979 il resto dell'editoria fotografica del paese iniziava a offrire con più sistematicità.

---

<sup>6</sup> F. RAFFAELLI, *Seveso: cronaca di un disastro*, cit., p. 92; S. n., *Una collana di libri fotografici*, cit., p. 37.

<sup>7</sup> S. n., *Una collana di libri fotografici*, cit., p. 37; Uliano Lucas, in K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Dieci personaggi in cerca di un libro*, cit., p. 44.

<sup>8</sup> F. RAFFAELLI, *Seveso: cronaca di un disastro*, cit., p. 92.

<sup>9</sup> AA. VV., *Tina Modotti fotografa e rivoluzionaria*, Idea edition, Milano, Paris, London, 1979.

<sup>10</sup> D. CARPITELLA, *Franco Pinna. Viaggio nelle terre del silenzio. Reportage dal profondo sud 1950-1959*, Idea Edition, Milano, 1980.



**Autore:** Carla Cerati (1926-2016)

**Titolo:** Forma di donna

**Anno:** 1978

**Editore:** Mazzotta

**Città:** Milano

**Collana:** Album

**Stampa:** Arti grafiche Leva, Milano

**Tiratura:** 1500 copie<sup>1</sup>

**Curatela grafica:** -

**Lingua:** italiano

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** -

**Formato:** 27x27

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 64

**Numero fotografie:** 34 b/n

**Prezzo:** 8000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 120 € e i 220 €

**Recensioni:** G. CARLI- BALLOLI, *Forma di donna*, in "Il fotografo", III, n. 26, marzo 1979, pp. 94-97.

**Bibliografia:** P. MORELLO, *La fotografia in Italia*, cit., pp. 520-523.

---

<sup>1</sup> Stima riferitemi dall'editore in un colloquio avuto nella sua casa milanese, il 14 giugno 2018.

Esito di una ricerca cominciata a inizio anni Settanta e occasionalmente presentata nel corso del decennio all'interno di alcune riviste specializzate del tempo<sup>2</sup>, *Forma di donna* esce nel 1978 come il più maturo risultato degli studi sul nudo femminile di Carla Cerati, che pure dalla fine degli anni Sessanta si era distinta per le sue immagini di impegno sociale (vedi *Morire di classe*, cat. n. 28), testimoniando ancora dall'interno le lotte e le rivendicazioni dei cortei che si riversavano sulle strade cittadine da Milano a Roma. A fronte di una editoria fotografica che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, sul tema della rappresentazione del corpo della donna, andava sempre più posizionandosi a fianco dei vari movimenti femministi intanto sorti nel paese, la pubblicazione della Cerati non passò certo inosservata, suscitando al tempo diverse critiche. Pur segnando uno stacco rispetto ai più consueti modi reportagistici propri dell'attività fotografica della Cerati, in linea con quanto altre donne fotografe stavano sperimentando all'interno di una ricerca tutta fotografica sull'identità femminile e sul ruolo imposto alla donna e alla sua immagine dalla società<sup>3</sup>, i nudi femminili proposti in *Forma di donna* non poterono che sollevare qualche perplessità in chi si rifiutava di riconoscere un genere che faceva del corpo della donna un puro oggetto estetico di esercitazione formale per pittori e fotografi, secondo quanto affermato dalla stessa Paola Mattioli in *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo*, edito in quel 1978 sempre dall'editore Mazzotta<sup>4</sup>.

La ricerca della Cerati, cominciata nel 1972 sulle orme di Bill Brandt per fornire materiale fotografico da destinare ai collage di un amico pittore<sup>5</sup>, dovette sembrare una nota stridente all'interno del suo percorso fotografico se l'autrice e gli stessi recensori del volume tornarono a più riprese a giustificare il suo interesse per il nudo. La stessa fotografa dichiarò come la sua ricerca formale intorno al corpo femminile avesse come solo scopo quello di considerare il corpo di donna come un oggetto tra gli altri, senza con ciò volerlo trasformare in strumento sessuale: un presupposto, questo, che, stando alla Cerati, testimoniava della sua volontà di non violare i concetti di liberazione della donna (fig. 1)<sup>6</sup>. Il suo lavoro mirava infatti al raggiungimento dell'astrazione formale in un percorso di continua oggettivazione del soggetto femminile, che si

---

<sup>2</sup> C. CERATI, *Come accettare oggi la lezione di un vecchio maestro chiamato Bill Brandt e dirgli grazie restando se stessi*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 183, giugno 1973, pp. 27-30; C. CERATI, *Soggetto donna*, in "Il fotografo", I, n. 1, gennaio 1977, pp. 66-67.

<sup>3</sup> Sui ruoli e i suoi stereotipi rifletteva negli stessi anni in Italia anche il Collettivo Donne Fotoreporter i cui progetti fotografici volti alla ridefinizione dell'identità femminile nella società contemporanea non necessariamente si iscrivevano nei modi della fotografia di reportage, al di là dell'esplicito riferimento presente nel nome del gruppo (S. n., *A proposito di ruoli*, in "Il fotografo", II, n. 17, maggio 1978, pp. 90-96). Il gruppo era composto da sette fotografe professioniste milanesi ovvero Kitti Bolognesi, Marzia Malli, Chiara Visconti, Lilli Barchiesi, Laura Rizzi, Livia Sismondi, Giovanna Calvenzi.

<sup>4</sup> AA. VV., *Ci vediamo mercoledì gli altri giorni ci immaginiamo*, Mazzotta, Milano, 1978, p. 27.

<sup>5</sup> C. CERATI, *Come accettare oggi la lezione di un vecchio maestro*, cit., pp. 27-30.

<sup>6</sup> C. CERATI, *Soggetto donna*, cit., p. 66.

sarebbe concluso solo con la conquista della perfezione intesa “come punto massimo di non-corporeità”<sup>7</sup>.

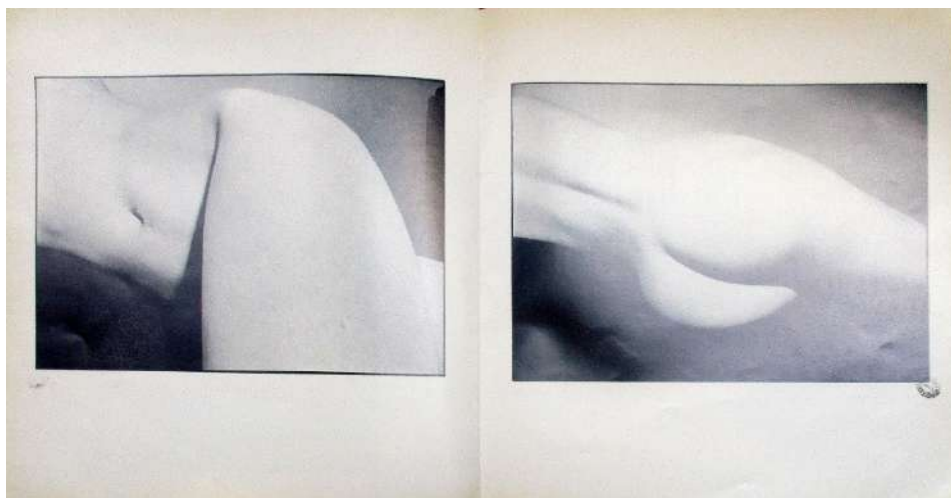


Fig. 1) Da C. Cerati, *Forma di donna*, 1978, s. n. p.

Effettivamente *Forma di donna* rompe con i libri fotografici femministi pubblicati a partire dagli anni Settanta, ricongiungendosi piuttosto alle ricerche formali proprie di un libro fotografico quale *Paesaggi di donna* di Georges Thonet e René Machler (fig. 2), edito nel 1965 da Bruno Alfieri, in anni in cui i fotolibri dedicati ai soggetti femminili si inscrivevano all'interno di una più diffusa fotografia di reportage, come testimoniano il caso di *Donne di Roma* di Saam Waagenaar (cat. n. 11) e di *Le bolognesi* di Riccardo Bacchelli (cat. n. 14).



Fig. 2) Da G. Thonet e R. Machler, *Paesaggi di donna*, 1965, s.n.p.

<sup>7</sup> C. CERATI, *Forma di donna*, Mazzotta, Milano, 1978, s. n. p.

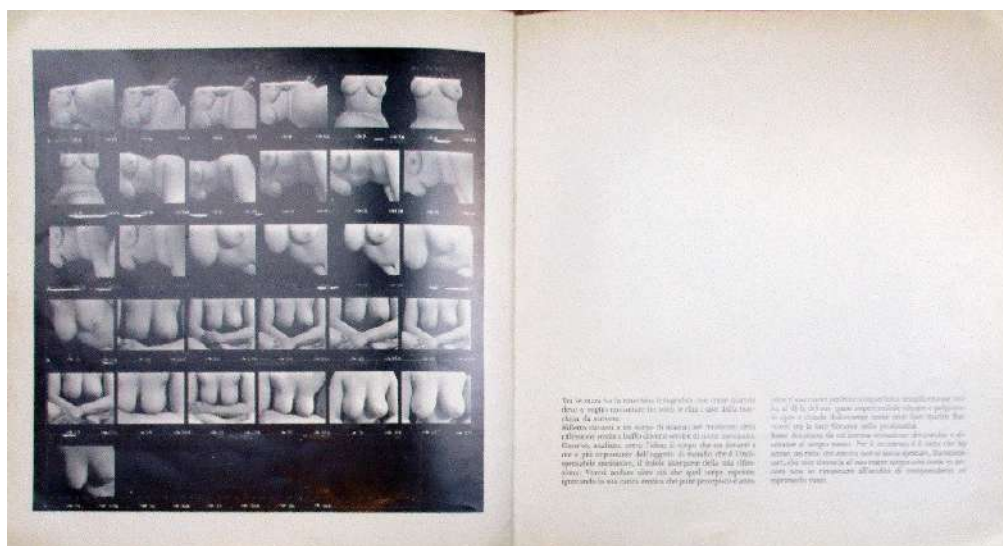
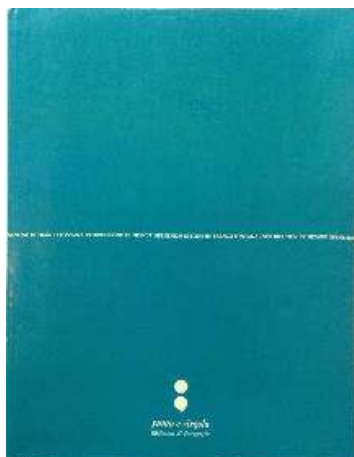


Fig. 3) Da C. Cerati, *Forma di donna*, 1978, s. n. p.

Le 34 immagini di Carla Cerati presenti in *Forma di donna* sono introdotte da una nota autobiografica dell'autrice che tratta della genesi e delle ragioni del progetto fotografico. Ogni gruppo di immagini è poi anticipato da una pagina che riproduce le strisce dei provini a contatto da cui sono tratti i fotogrammi successivi (fig. 3): associate alle brevi riflessioni della fotografa, la presenza dei provini a contatto testimonia di come essi siano parte indispensabile del processo creativo insito nell'intera operazione fotografica.



**Autore:** Franco Fontana (1933)

**Titolo:** Skyline

**Anno:** 1978

**Editore:** Punto e virgola

**Città:** Modena

**Collana:** Biblioteca di fotografia

**Stampa:** Grafiche STIG, Modena

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Paola Bergonzoni e Luigi Ghirri (progettazione e impaginazione)

**Lingua:** Italiano, inglese

**Edizioni successive:** Roma, Contrasto, 2013

**Edizioni estere:** Paris, Contrejour, 1978

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Helmut Gernsheim

**Formato:** 27x21

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 78

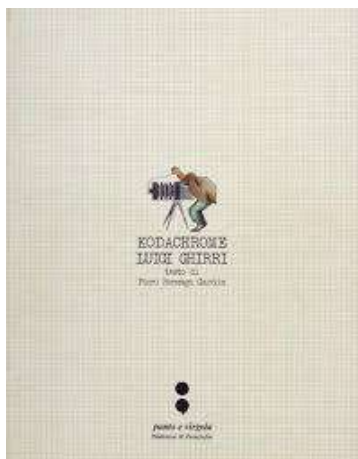
**Numero fotografie:** 60 a colori

**Prezzo:** 10000 lire

**Valore commerciale attuale:** 250 € circa

**Recensioni:** S. n., *Voi con noi tra i libri. Fotolibreria*. Recensione a *Skyline* di F. Fontana, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 5, maggio 1979, p. 87.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 104.



**Autore:** Luigi Ghirri (1943-1992)

**Titolo:** Kodachrome

**Anno:** 1978

**Editore:** Punto e virgola

**Città:** Modena

**Collana:** Biblioteca di fotografia

**Stampa:** Grafiche STIG, Modena

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Paola Bergonzoni e Luigi Ghirri (progettazione e impaginazione)

**Lingua:** Italiano, inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** Paris, Contrejour, 1978; London, MACK, 2012

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Piero Berengo Gardin

**Formato:** 27x21

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 104

**Numero fotografie:** 93 a colori

**Prezzo:** 12000 lire

**Valore commerciale attuale:** Tra 1000 e 1800 €

**Recensioni:** S. n., *Voi con noi tra i libri. Fotolibreria*. Recensione a *Kodachrome* di L. Ghirri, in "Il progresso fotografico", LXXXV, n. 11, novembre 1978, p. 75; S. DAHÒ, *Kodachrome*, in "Il fotografo", III, n. 26, marzo 1979, pp. 64-69.

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 105; M. PARR- G. BADGER, *The photobook: a history*, vol. 1, cit., p. 231; A. FRONGIA, *Il luogo e la scena*, cit., pp. 147-149.



**Autore:** Roberto Salbitani (1945)

**Titolo:** La città invasa

**Anno:** 1978

**Editore:** Punto e virgola

**Città:** Modena

**Collana:** Biblioteca di fotografia

**Stampa:** Grafiche STIG, Modena

**Tiratura:** -

**Curatela grafica:** Paola Bergonzoni e Luigi Ghirri (progettazione e impaginazione)

**Lingua:** Italiano, inglese

**Edizioni successive:** -

**Edizioni estere:** -

**Altri autori segnalati in copertina o frontespizio:** Jean Claude Lemagny

**Formato:** 27x21

**Copertina:** Brossura

**Numero di pagine:** 94

**Numero fotografie:** 75 b/n

**Prezzo:** -

**Valore commerciale attuale:** 120 € circa

**Recensioni:** -

**Bibliografia:** G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia*, cit., pp. 105-106; A. FRONGIA, *Il luogo e la scena*, cit., pp. 144-147.



Tra il 1978 e il 1980 la casa editrice Punto e Virgola, appena fondata a Modena da Luigi Ghirri, Paola Borgonzoni e Giovanni Chiaramonte, diede avvio a una collana di libri fotografici d'autore, la "Biblioteca di fotografia". Essa andò così ad affiancare la serie "Biblioteca di storia della fotografia" che vide, tra il 1978 e il 1979, la pubblicazione di *70 anni di fotografia in Italia* di Italo Zannier, *La fotografia francese dalle origini ai giorni nostri* di Claude Nori<sup>1</sup> e *Tre secondi di eternità* di Robert Doisneau, questi ultimi editi come cataloghi delle rispettive esposizioni tenute presso la Galleria Civica di Modena, che in quegli anni impegnò Ghirri in una importante attività curatoriale<sup>2</sup>. L'officina editoriale Punto e virgola era dunque volta alla promozione di una più matura cultura fotografica, offrendo testi che saranno a lungo ritenuti di fondamentale importanza per la storia della fotografia del nostro paese, come *Fotografia e inconscio tecnologico* di Franco Vaccari, vicino a Luigi Ghirri sin dal suo esordio come fotografo. Un'esperienza editoriale, di cui è tuttavia difficoltoso ricostruire puntualmente la storia per mancanza di documentazione<sup>3</sup>, che d'altra parte cessò nel giro di un paio di anni quando, dal 1980, i progetti della Punto e virgola saranno assorbiti dalla casa editrice Jaca Book di Giovanni Chiaramonte<sup>4</sup>.

La scelta di chiudere il catalogo di questa tesi con la presentazione di *Skyline*, *Kodachrome* e *La città invasa*<sup>5</sup>, più che tentare di inserire i singoli volumi nel percorso espressivo e linguistico dei singoli autori- rispettivamente Franco Fontana, Luigi Ghirri e Roberto Salbitani, su cui esiste già una ampia e valida letteratura-, intende porre l'accento sul momento di transizione che un tale progetto editoriale esemplifica.

Le tre ricerche si pongono infatti tutte, in maniera differente, agli antipodi di quella fotografia di reportage che aveva dominato, come visto, la cultura fotografica italiana dei decenni precedenti e che aveva cominciato a dare i primi segni di cedimento proprio nel corso degli anni Settanta quando, tra i fotografi, si era incrinata l'indiscussa fiducia sulla trasparenza dell'immagine fotografica, aprendo strade inedite in direzione di una fotografia di ricerca che troverà piena espressione nel corso degli anni Ottanta.

---

<sup>1</sup> Vicino a Luigi Ghirri, Claude Nori fu colui che convinse il fotografo emiliano a fondare una propria casa editrice. Nori, d'altra parte, era a sua volta responsabile delle edizioni Contrejour di Parigi, legate all'omonima galleria, cui spetta l'edizione francese di *Skyline* di Franco Fontana e di *Kodachrome* dello stesso Ghirri.

<sup>2</sup> Per una ricognizione sulle iniziative di Ghirri come curatore tra la metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta si veda L. GASPARINI (a cura di), *Un'idea e un progetto. Luigi Ghirri e l'attività curatoriale. Guida alla mostra*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 2012 e L. GASPARINI, *Luigi Ghirri tra ricerca e attività curatoriale*, in F. FABIANI- L. GASPARINI- G. SERGIO, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone paesaggi architetture* (catalogo della mostra, Roma 2013), Skira, Milano, 2013, pp. 78-89.

<sup>3</sup> Dalla corrispondenza, datata novembre 2016, di chi scrive con Maria Fontana, responsabile dell'Archivio Luigi Ghirri di Reggio Emilia.

<sup>4</sup> ARCHIVIO LUIGI GHIRRI, *Biografia*, <https://archivioluigighirri.com/biography>.

<sup>5</sup> Ai tre volumi della collana si aggiungerà nel 1980 solo *America Seen* di Dennis Stock che esula però dai confini cronologici prescelti per la presente ricerca.

Gli autori scelti per la costituenda collana rispecchiano le relazioni intessute da Ghirri in quegli anni, a partire da Franco Fontana, con cui intratteneva un rapporto di stima reciproca pur negli esiti differenti delle loro ricerche<sup>6</sup>, fino a Roberto Salbitani, che gli era già stato accanto nella curatela di alcune mostre già dal 1974<sup>7</sup> e con cui condivideva l'interesse per la tematica del paesaggio urbano.

Le introduzioni critiche scritte da Helmut Gernsheim (*Skyline*), Piero Berengo Gardin (*Kodachrome*) e Jean Claude Lemagny (*La città invasa*), oltre alle prefazioni che gli stessi autori hanno anteposto al corpus fotografico vero e proprio, confermano tutti la presa di distanza di simili progetti dalla tradizione precedente. Franco Fontana, fotografo meno giovane dei tre e quello, del resto, con più esperienza come autore di libri fotografici, è presentato nel testo come un "espressionista astratto" per la sua capacità di ridurre la natura al profilo delle sue forme e dei suoi toni fondamentali (fig. 1). L'autore si dichiara infatti completamente disinteressato alle qualità informazionali dell'immagine fotografica, giudicando il soggetto in fotografia come un mero pretesto<sup>8</sup>: nella riabilitazione della fotografia creativa, Franco Fontana si ricongiungeva così a quanto, più di trenta anni prima, scrivevano coloro che ritenevano che in arte il soggetto non avesse alcuna importanza, e contro cui si scagliarono per decenni i promotori della cosiddetta arte documentaria<sup>9</sup>.



Fig. 1) Da F. Fontana, *Skyline*, 1977, pp. 58-59.

Lontana dalla fotografia diretta di reportage è ancora la ricerca di Ghirri, che per Piero Berengo Gardin è l'esito più maturo di un approccio mediato alla realtà, capace cioè di generare

---

<sup>6</sup> F. FABIANI, *A proposito di Ghirri. Conversazioni con i fotografi. Mario Cresci, Guido Guidi, Vittore Fossati, Andrea Abati, Franco Fontana, William Guerrieri, Francesco Jodice*, in F. FABIANI- L. GASPARINI- G. SERGIO, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini*, cit., pp. 69-71.

<sup>7</sup> Nel 1974 Salbitani e Ghirri curarono insieme la mostra *Felice Fiorini* presso la Biblioteca Poletti di Modena. Salbitani scrisse poi, nel 1975, la prefazione alla mostra di Ghirri *Colazione sull'erba*, tenutasi presso la Galleria fotografica di Piazza Grande a Modena. A partire dal 1977 Ghirri coinvolgerà Salbitani in numerosi progetti da lui curati, per cui cfr. L. GASPARINI, *Luigi Ghirri tra ricerca e attività curatoriale*, cit.

<sup>8</sup> F. FONTANA, *Prefazione*, in ID., *Skyline*, cit., p. 11.

<sup>9</sup> Per l'argomento rimando alle pp. 31-43 di questa tesi.

ambiguità e metafore<sup>10</sup>. Le immagini di Ghirri riflettono infatti sul sottile discrimine esistente tra la realtà e la sua rappresentazione, in un contesto storico caratterizzato proprio dalla perdita di identità<sup>11</sup>. La fotografia, intenta a rappresentare ciò che nella realtà è offerto già in termini di rappresentazione (fig. 2-3), diventa dunque per l'artista il linguaggio più coerente al fine di “distinguere l'identità precisa dell'uomo, delle cose, della vita dall'immagine dell'uomo, delle cose, della vita<sup>12</sup>”. La stessa scelta di impaginare *Kodachrome* isolando l'immagine dal resto del foglio bianco ha infatti, per l'autore, l'obiettivo di far risaltare la rappresentazione visibile interna al *frame* fotografico sul resto della realtà omessa ai bordi dell'immagine<sup>13</sup>.



Fig. 2) Da L. Ghirri, *Kodachrome*, 1977, pp. 72-73.

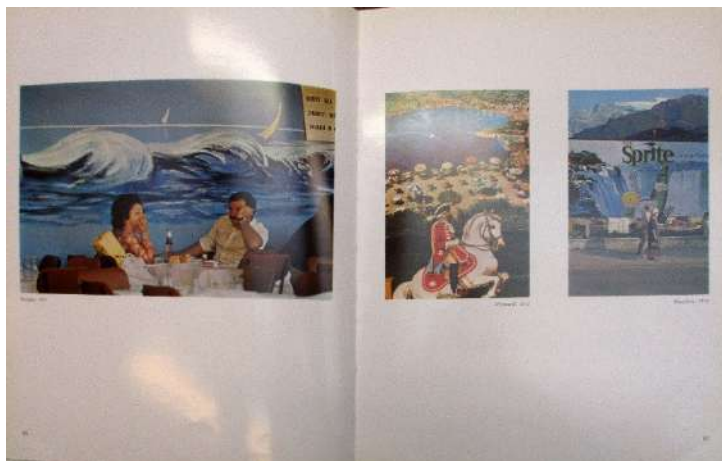


Fig. 3) Da L. Ghirri, *Kodachrome*, 1977, pp. 86-87.

<sup>10</sup> P. BERENGO GARDIN, *Kodachrome*, in L. GHIRRI, *Kodachrome*, cit., pp. 7-9.

<sup>11</sup> Sulle implicazioni postmoderniste della ricerca di Ghirri e sui termini per il superamento di una tale lettura critica cfr. N. LEONARDI, *Il sé fra realtà e rappresentazione: i trompe-l'oeil fotografici di Luigi Ghirri*, in ID., *Fotografia e materialità in Italia*, cit., pp. 109-135.

<sup>12</sup> L. GHIRRI, *Kodachrome*, cit., p. 12.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Sia *Kodachrome* che *La città invasa* vengono letti da Antonello Frongia come volumi emblematici di un modo “costruttivista” di approcciarsi al contesto urbano, legati “all’esperienza contemporanea dello spostamento, del nomadismo, della deterritorializzazione”<sup>14</sup>. Le tappe del viaggio attraverso l’Europa presentato da Roberto Salbitani nel suo volume mostrano infatti una realtà metropolitana tanto caotica quanto generica, che porta a definitivo compimento il senso di straniamento provato dell’uomo e dello stesso fotografo, il cui uso del grandangolo esaspera in termini espressivi la realtà rappresentata. Ne emerge una campionatura di “non luoghi”, cui il fotografo prova a dare un senso ricostruendo la sua esperienza di anonimo “cittadino tra cittadini” attraverso la progettazione stessa del volume<sup>15</sup>. Del resto, sarà lo stesso Salbitani ad affermare, a distanza di molti anni, come il libro fotografico sia “la destinazione naturale” di ogni progetto visuale<sup>16</sup>.

Con *Skyline*, *Kodachrome* e *La città invasa* si conclude dunque quella visione del territorio come “organismo vivente” - secondo la felice definizione di Antonello Frongia più volte rievocata in questa tesi - cui l’editoria fotografica aveva fino ad allora abituato il suo pubblico: i tempi erano ormai maturi per la definizione delle nuove indagini sul paesaggio che videro proprio Luigi Ghirri tra i promotori delle ricerche che coinvolgeranno una nuova generazione di fotografi per tutto il decennio successivo e oltre.

---

<sup>14</sup> A. FRONGIA, *Il luogo e la scena*, cit., p. 143.

<sup>15</sup> Ivi, p. 147.

<sup>16</sup> L. ZUCCACCIA, *Intervista a Roberto Salbitani*, in ID., *Un libro per i fotografi*, Campanotto Editore, Pesian di Prato, 2008, p. 13.

## **Indicazioni archivistico-bibliografiche**

Vengono di seguito riportate le indicazioni relative alle citazioni dei documenti d'archivio come presenti nel testo:

- Archivio CRAF: Archivio Centro di Ricerca e archiviazione della fotografia, Spilimbergo.
- Archivio Einaudi: Archivio Giulio Einaudi Editore, Torino (in deposito presso l'Archivio di Stato della città).
- Archivio MUFOCO: Archivio Museo Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo.
- Archivio AME: Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Archivio Il Saggiatore: Archivio Storico Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Archivio Zavattini: Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- Archivio APICE: Archivio della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale, Università degli studi di Milano.

Alcuni fondi archivistici da me consultati sono in via di sistemazione quindi la nomenclatura dei singoli documenti come riportata nella tesi potrebbe non rispecchiare i criteri di ordinamento successivi.

## Bibliografia

A. P., *Come costruire un libro fotografico*, in "Il progresso fotografico", LXXVI, n. 5, maggio 1969, pp. 14-15.

AA.VV., *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, Cinema Nuovo, Milano, 1955.

AA.VV., *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia* (Sesto San Giovanni, 1959), Photo Magazin, Milano-Como, 1961.

AA. VV., *Peace on earth*, Ridge Press- Odissey Press, New York, 1964.

AA.VV., *Firenze, Piazza S. Marco, 30 gennaio '68*, Cooperativa libraria USF, Firenze, 1968.

AA. VV., *Lo Studio Boggeri 1933-1973: comunicazione visuale e grafica applicata*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974.

AA. VV., *Per una società diversa: immagini del Festival Provinciale de l'Unità*, Nicola Teti, Milano, 1975

AA.VV., *Bologna, marzo 1977... fatti nostri*, Bertani, Verona, 1977.

AA. VV., *Ci vediamo mercoledì gli altri giorni ci immaginiamo*, Mazzotta, Milano, 1978.

AA. VV., *Tina Modotti fotografa e rivoluzionaria*, Idea edition, Milano, Paris, London, 1979.

AA.VV., *Gianni Berengo Gardin*. Numero monografico in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 5, maggio 1979.

AA. VV., *La fotografia diventa una musa*, in "Tuttolibri", V, n. 25, 30 giugno 1979, pp. 4-5.

AA. VV., *L'informazione negata*, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 11, novembre 1979, pp. 61-68.

AA. VV., *Giorgio Lotti. I grandi fotografi*, Fabbri, Milano, 1982.

AA. VV., *Scheiwiller a Milano 1925-1983. Immagini e documenti* (catalogo della mostra, Milano 1983), Libri Scheiwiller, Milano, 1983.

AA.VV., *Per Vanni Scheiwiller*, Libri Scheiwiller, Milano, 2000.

E. AJELLO, *Elio Vittorini. La scrittura in cerca delle immagini* in IDEM, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Edizioni ETS, Pisa, 2009, pp. 163-175.

E. AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Edizioni ETS, Pisa, 2009.

N. AJELLO, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari, 1979.

G. ALARIO, *Luciano D'Alessandro: reporter istintivo*, in "Il progresso fotografico", LXXIII, n. 12, dicembre 1966, pp. 20-22.

G. ALARIO, *Voci di terra nativa, proposta di un libro fotografico*, in "Il progresso fotografico", LXXVI, n. 5, maggio 1969, pp. 8-13.

G. ALARIO, *Quando la foto racconta... le immagini, un libro*, in "Il progresso fotografico", LXXVII, n. 3, marzo 1970, pp. 1-7.

B. ALBERTI, *Ho conosciuto Lisetta...*, in G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Mondadori, Milano, 2013, pp. 70-73.

F. AMODEO- A. GIUSA- R. TURRIN, *Luigi Crocenzi. Un racconto per immagini*, CRAF, Udine, 2003.

A. ARCARI- M. MENOTTI- F. CELENTANO, *Guida al fotoreportage*, Il Castello, Milano, 1960.

A. ARCARI, *Dilettantismo e professionismo*, in "Photo Magazin", III, n. 10, maggio-giugno 1958, p. 25.

A. ARCARI, *Fotoreportage e turismo*, in "Photo Magazin", V, n. 5, maggio 1960, pp. 44-45.

A. ARCARI, *Il fotoreportage oggi*, in AA.VV., *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia* (Sesto San Giovanni, 1959), Photo Magazin, Milano-Como, 1961, pp. 71-84.

A. ARCARI, *Un ritratto dell'Italia. Fortuna del libro fotografico*, in "Foto Magazin", VI, n. 5, maggio 1961, p. 39.

A. ARCARI, *Un ritratto dell'Italia*, in "Foto Magazin", VI, n. 5, maggio 1961, pp. 39-40.

A. ARCARI, *Dibattito/10. Il principio estetico fondamentale*, in "Foto Magazin", VIII, n. 10, ottobre 1963, pp. 39-40.

A. ARCARI, *Ex oriente. Un libro di Lanfranco Colombo*, in "Foto Magazin", X, n. 1, gennaio 1965, pp. 19-27.

A. ARCARI-T. CASIRAGHI- C. COLOMBO, *Dibattito/14*, in "Foto Magazin", X, n. 3, marzo 1965, pp. 27-34.

A. ARCARI, *Libri strenna. Una panoramica*, in "Foto film", X, n. 6, giugno 1965, pp. 40-41.

A. ARCARI, *Lanfranco Colombo Cinque rune*, in "Foto Magazin", X, n. 7, luglio 1965, pp. 25-29.

A. ARCARI, *Da Melissa a Valenza*, in "Foto Magazin", X, n. 8-9, agosto-settembre 1965, pp. 40-45.

A. ARCARI, *Federico Patellani 25 anni di fotografia giornalistica*, in "Foto Magazin", X, n. 11, novembre 1965, pp. 24-33.

A. ARCARI, *E in Italia?*, in "Foto Film", XII, n. 3, marzo 1966, p. 35.

A. ARCARI, *Un manifesto per Treccani*, in T. NICOLINI, *Ernesto Treccani*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1967, pp. 66-73.

A. ARCARI, *Due libri sul Po*, in "Foto Film", XII, n. 2, febbraio 1967, pp. 11-15.



A. ARCARI, *Ferdinando Scianna*, in "Foto Film", XII, n. 2, febbraio 1967, p. 33-41.

A.ARCARI, *Mulas a New York*, in "Foto Film", XIII, n. 4, aprile 1968, pp. 12-16.

A. A[RCARI], *L'erede di Strand*, in "Foto Film", XIII, n. 7, luglio 1968, pp. 14 e 16.

G. C. ARGAN, *Terra e luce*, in A. MASOTTI, *Carlo Zauli*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1968, pp. 16-17.

M. ARGENTIERI- A. TURCHINI, *Cinema e vita contadina "Il mondo degli ultimi" di Gian Butturini*, Dedalo, Bari, 1993.

C. ARMSTRONG, *Scenes in a library: reading the photograph in the book 1843-1875*, Mass The Mit Press, Cambridge, 1998.

M. AUER-M. AUER, *Photo books. 802 photo books from the M. +M. Auer collection*, Edition M + M, Hermance, 2007.

G. BADGER, *Propaganda VS. protest books*, in M. NEUMÜLLER (a cura di), *Photobook Phenomenon* (catalogo della mostra, Barcellona 2017), CCCB- Fundació Foto Colectania- Editorial RM, Barcellona, 2017, s. n. p.

J. BAETENS- B. VAN DES BOSSCHE, *Back home, back to image? The editorial history of Conversazione in Sicilia as a case of tense relations between literature and photography*, in "Italian studies", vol. 79, n. 1, febbraio 2015, pp. 117-130.

R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in S. MORANDO (a cura di), *La civiltà dell'immagine*, Almanacco letterario Bompiani, Bompiani, Milano, 1962, pp. 108-117.

R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in IDEM, *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 5-21.

R. BARTHES, *Retorica dell'immagine*, in IDEM, *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 22-41.

F. BASAGLIA- F. BASAGLIA ONGARO, *Introduzione* a C. CERATI- G. BERENGO GARDIN, *Morire di Classe*, Einaudi, Torino, 1969, s. n. p.

G. BASILICO, *Gabriele Basilico Photo Books 1978-2005*, Ed. Corraini, Mantova, 2006.

C. BAVAGNOLI, *Cara Parma*, Amilcare Pizzi, Milano, 1961.

C. BAVAGNOLI, *Gente di Trastevere*, Mondadori, Milano, 1963.

C. BAVAGNOLI, *Cara Parma*, Grafiche STEP, Milano, 1993.

C. BAVAGNOLI, *Gente di Trastevere: 1960*, Grafiche STEP, Milano, 1996.

C. BAVAGNOLI, *L'archivio: fotografie, libri dal 1954 al 1995*, Fondazione cassa di risparmio di Parma - Grafiche STEP, Parma, 2000.

F. BELLONI, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, L'«Erma» di Bretschneider, Roma, 2015.

W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

R. BENY, *Italia*, Mondadori, Milano, 1975.

R. BENY, *Persia. Un ponte di turchese*, Mondadori, Milano, 1976.

A. BELTRAME, *Estetica Fotografica*, Ezio Croci, Milano, 1959.

A. BELTRAME, *Periodici di attualità illustrati- Riviste di fotografia- Loro funzione- Critica fotografica*, in "Foto Magazin", VIII, n. 4, aprile 1963, p. 37.

C. BELTRAMI (a cura di) *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Marsilio, Venezia, 2002.

G. BERENGO GARDIN, *Venise des saisons*, Guilde du Livre, Lausanne, 1965.

G. BERENGO GARDIN- M. MULAS- F. ROITER- L. ZORZI, *Ivrea*, Electa, Milano, 1970.

P. BERENGO GARDIN, *Kodachrome*, in L. GHIRRI, *Kodachrome*, Punto e virgola, Modena, 1978, pp. 7-9.

P. BERENGO GARDIN, *Alberto Lattuada fotografo. dieci anni di occhio quadrato 1938/1948*, Alinari, Firenze, 1982.

J. C. BERGER, *Reise and Meer. Maritime Bilder in Photoalbum und Photobuch*, Verlag Kettler, Dortmund, 2016.

C. BERTELLI-G. BERTELLI, *Letteratura fotografica ed editoria in Italia fino al 1980*, in “AFT. Rivista di storia e fotografia”, n. 37-38, 2003, pp. 12-14.

C. BERTELLI- G. BOLLATI, *Storia d'Italia. Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*, Einaudi, Torino, 1979.

M. BERTONI (a cura di), *In forma di libro: i libri di Franco Vaccari* (catalogo della mostra, Modena 2000), s. n., Modena, 2000.

G. BEZZOLA, *Libri ricevuti*. Recensione a *Paris imprévu* di M. Foucault e L. Cheronnet, in “Ferrania”, I, n. 4, aprile 1947, p. 28.

G. B[EZZOLA], *W. Ronis – P. Mac Orlan. Belville et Mènilmontat*, in “Ferrania”, IX, n. 2, febbraio 1955, p. 32.

G. BEZZOLA, *Personale di Mario De Biasi*, in “Fotografia”, IX, n. 5, maggio 1956, p. 26.

G. BEZZOLA, *Osservazioni su alcune tendenze del linguaggio dell'immagine*, in “Ferrania”, X, n. 12, dicembre 1956, pp. 50- 52.

G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ritorno sotti i portici* di A. Masotti, in “Ferrania”, XV, n. 1, gennaio 1961, p. 15.

G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ex oriente* di L. Colombo, in “Ferrania”, XVIII, n. 5 maggio 1964, p. 2.

G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Giuseppe Guerreschi* di T. Casiraghi e *Floriano Bodini* di P. Merisio, in “Ferrania”, XIX, n. 1, gennaio 1965, p. 22.

G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Giovanni Arpino* di E. Frisia, in “Ferrania”, XIX, n. 11, novembre 1965, p. 23.

G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Cinque rune* di L. Colombo, in “Ferrania”, XX, n. 3 marzo 1966, p. 2.

G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Giancarlo De Carlo* di C. Colombo, in “Ferrania”, XX, n. 3, marzo 1966, p. 2.

G. BEZZOLA, *I libri*. Recensione a *Ernesto Treccani* di T. Nicolini, in “Ferrania”, XXI, n. 3, febbraio 1967, p. 23.

D. BIGHI, *Amerigo Vespucci*, Studio Bighi, Milano, 1980.

D. BIGHI, *Navi grigie*, Studio Bighi, Milano, 1983.

D. BIGHI, *I moai*, Studio Bighi, Milano, 1985.

D. BIGHI, *Nave scuola Palinuro*, Studio Bighi, Milano, 1988.

S. BIGNAMI (a cura di), *“Aria d’Italia” di Daria Guarnati. L’arte della rivista intorno al 1940*, Skira, Milano, 2008.

R. BIROLI, *Renato Birolli. Trenta tavole in nero, una a colori cinque disegni con scritti dell’autore e un testo critico di Sandro Bini*, Corrente, Milano, 1941.

W. BISCHOF, *Giappone*, Garzanti, Milano, 1954.

W. BISCHOF- R. FRANK- P. VERGER, *Dagli Incas agli Indios*, Feltrinelli, Milano, 1956.

R. BIZZARRO, *Fotocronaca*, in “Rivista fotografica italiana”, XLIII, n. 8, agosto 1954, pp. 17-19.

K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Dieci personaggi in cerca di un libro*, in “Il fotografo”, IV, n. 39, maggio 1980, pp. 38-45.

K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Federico Patellani: fotografie e cinema 1943-1960*, Quaderni di AFT, Prato, 2005.

K. BOLOGNESI- G. CALVENZI (a cura di), *Federico Patellani: professione fotoreporter*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2015.

F. BOLZONI, *I libri*. Recensione a *Rome* di W. Klein, in “Ferrania”, XV, n.1, gennaio 1961, p. 14.

A. BONASIA, *Vivere a Milano*, CSAPP, Milano, 1976.

A. BONASIA, *L'io in divisa*, Imago 78, Milano, 1978.

G. BONINI, *Le riviste*, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, p. 44.

M. BOOM, *Photography between covers. The Dutch documentary photobook after 1945*, Fragment, Amsterdam, 1989.

P. BORAGINA- G. MARCENARO (a cura di), *Occhio quadrato. Alberto Lattuada, fotografo e cineasta* (catalogo della mostra, Genova 2014), Algraphy, Genova, 2014.

A. BOSIO, *Scriviamo col nostro obiettivo*, in “Ferrania”, III, n. 2, febbraio 1949, p. 15.

C. BOUQUERET, *Paris. Le livres de photographie des années 1920 aux années 1950*, Gründ, Paris, 2012.

C. BRANDANI, *Le riviste di fotografia come sistema di diffusione della cultura visiva, 1953-1955. La verifica della storiografia alla prova dei dati quantitativi*, in B. CINELLI- F. FERGONZI- M. G. MESSINA- A. NEGRI, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano-Torino, 2013, pp. 175-193.

S. BRICARELLI, *La fotografia umoristica*, in "Corriere fotografico", LII, n. 26, dicembre 1954-gennaio 1955, pp. 35-41.

H. BROHM, *Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di Conversazione in Sicilia del 1953*, in "Rivista di letteratura italiana", XXV, 2, 2007, pp. 87-104.

G. BRUNAMONTINI, *Scrittura senza alfabeti*, in "Fotorivista", XXXI, n. 6, giugno 1956, p. 163.

G. BRUNAMONTINI, *La fotografia è parola nel linguaggio fotografico*, in "Ferrania", X, n. 10, ottobre 1956, pp. 14-15.

G. BRUNAMONTINI, *L'uso della parola scritta nel linguaggio fotografico*, in "Fotografia", X, n. 1, gennaio 1957, p. 12.

G. BRUNAMONTINI, *Discussione sul linguaggio fotografico. Tecnica narrativa del linguaggio fotografico*, in "Ferrania", XI, n. 6, giugno 1957, p. 8.

M. S. BRUNO- C. DOMINI- G. OLMOTI- G. PINNA (a cura di), *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Federico Motta, Milano, 1996.

P. C. BUNNELL, *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years 1952-1976*, Aperture, New York, 2012.

C. BURELLI (a cura di), *(Re)cover. Volevo fare l'arte moderna per tutti*, [Grafiche Filacorda], Udine, 2016.

C. BURELLI, *Volevo fare l'arte moderna per tutti. Una conversazione con Achille Mauri*, in IDEM (a cura di), *(Re)cover. Volevo fare l'arte moderna per tutti*, [Grafiche Filacorda], Udine, 2016, pp. 19-22.

G. BUTTURINI, *Cuba 26 luglio*, Bareggi, Milano, 1971.

G. BUTTURINI, *Cile. Venceremos*, Bareggi, Milano, 1972.

G. BUTTURINI, *Dall'Irlanda dopo Londonderry*, Bareggi, Milano, 1972.

G. BUTTURINI, *F.L. Metalmeccanici Significato di una lotta*, Poligrafica bresciana, Brescia, 1973.

G. BUTTURINI- M. DE MICHELI, *Cile Brigada Ramona Parra*, Stampa Club, Milano, 1973.

G. BUTTURINI, *Tu interni... io libero*, Bellomi, Verona, 1977.

G. BUTTURINI, *Daiquiri 2.0. Racconti e fotografie di reportage*, Mimesis, Milano, 2017.

CCF [Centro per la cultura nella Fotografia], *Iniziative culturali: il Centro per la Cultura nella fotografia*, in "Ferrania", IX, n. 11, novembre 1955, p. 31.

CCF [Centro per la cultura nella Fotografia], *Le sezioni di studio e relativo programma*, in "Fotorivista", XXXI, n. 1, gennaio 1956, p. 24.

CCF [Centro per la cultura nella Fotografia], *Nota n. 2*, in "Ferrania", X, n. 3, marzo 1956, p. 23.

CCF. [Centro per la cultura nella Fotografia], *Nota n. 1*, in "Fotorivista", XXXI, n. 3, marzo 1956, pp. 82-83.

CCF [Centro per la cultura nella Fotografia], *Nota n. 2*, in "Fotorivista", XXXI, n. 3, marzo 1956, pp. 83-84.

F. C., *Libri*. Recensione a *Gli esclusi* di L. D'Alessandro, in "Il progresso fotografico", LXXVI, n. 7 luglio 1969, p. 57.

R. C., *Due fotografi dalla Germania a New York*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 124, dicembre 1967, pp. 33-37.

F. CAGNETTA (a cura di), *Nascita della fotografia psichiatrica* (catalogo della mostra, Venezia 1981), La Biennale di Venezia, Venezia, 1981.

G. CALVENZI- R. VALTORTA, «*Il mondo*» e la fotografia: un’esperienza italiana, in M.A. FUSCO (a cura di), *Il mondo dei fotografi 1951-1966*, Comune di Prato, Prato, 1990, pp. 18-27.

G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Mondadori, Milano, 2013.

G. CALVENZI, *La storia di un libro*, in V. FRANCESCHETTI- A. MANTOVANI (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi: la rappresentazione del genere sessuale* (catalogo della mostra, Sospiro 2014), Skira, Milano, 2014, pp. 26-27.

G. CALVENZI - W. LIVA, *Toni Nicolini poesia del reale*, Contrasto, Roma, 2016.

I. CALVINO, *Vittorini progettazione e letteratura*, All’insegna del pesce d’oro, Milano, 1968.

M. CAMPAGNANO, *Donne immagini*, Moizzi, Milano, 1976.

M. CANELLA, *Testimonianze di Giorgio Lucini*, in “Fabbrica del libro”, n. 1, 2010, pp. 37-42.

M. CARAFOLI, *La cartolina, questa cenerentola*, in “Corriere fotografico”, XLIX, n. 4, aprile 1952, pp. 18-25.

B. CARBONE, *Gianni Berengo Gardin. Un racconto per immagini*, in IDEM, (a cura di), *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*, Contrasto, Roma, 2014, pp. 15-24.

B. CARBONE (a cura di), *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*, Contrasto, Roma, 2014.

G. CARLI- BALLOLI, *Forma di donna*, in “Il fotografo”, III, n. 26, marzo 1979, pp. 94-97.



A. CARLOTTI (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Abitare Segesta Editrice, Milano, 2000.

D. CARPITELLA, *Franco Pinna. Viaggio nelle terre del silenzio. Reportage dal profondo sud 1950-1959*, Idea Edition, Milano, 1980.

H. CARTIER-BRESSON, *Immagini di «straforo»*, in "Corriere fotografico", L, n. 9, settembre 1953, pp. 13-20.

H. CARTIER- BRESSON, *Da una Cina all'altra*, Artimport, Milano, 1955.

H. CARTIER- BRESSON, *Mosca*, Artimport, Milano, 1955.

M. CARUSO, *Italian humanist photography from fascism to the cold war*, Bloomsbury, London, 2016.

T. CASIRAGHI, *Dibattito/5. Premio Nazionale del Fotoreportage*, in "Foto Magazin", VIII, n. 1, gennaio 1963, pp. 51-52.

T. CASIRAGHI, *Giuseppe Guerreschi*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1964.

T. CASIRAGHI, *Dibattito/13. I fotoannuari*, in "Foto Magazin", IX, n. 11, novembre 1964, pp. 38-39.

T. CASIRAGHI, *Dibattito/13. Note e appunti*, in "Foto Magazin", IX, n. 11, novembre 1964, pp. 43-44.

G. CASTAGNOLA, *Libri. Recensione a Fiume Po di W. Zanca*, in "Fotografia", XIX, n. 6, giugno 1966, p. 30.

P. G. CASTAGNOLI- C. ITALIANO- A. MATTIROLO, *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Electa, Milano, 2007.

M. CASTELLANO, *Moods*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1960.

M. CASTELLANO, *Foto + grafica*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 109, luglio 1966, pp. 45-46.

M. CASTELLANO, *Noi vivi*, Dedalo, Bari, 1967.

G. CAVALLI- M. FINAZZI- F. LEISS- F. VENDER- L. VERONESI, *Manifesto gruppo “La bussola”*, in “Ferrania”, I, n. 5, maggio 1947, p. 5.

C. CERATI, *Culturalmente impegnati*, (catalogo della mostra, Milano 1968), Il diaframma, Milano, 1968.

C. CERATI- G. BERENGO GARDIN, *Morire di Classe*, Einaudi, Torino, 1969.

C. CERATI, *Come accettare oggi la lezione di un vecchio maestro chiamato Bill Brandt e dirgli grazie restando se stessi*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 183, giugno 1973, pp. 27-30.

C. CERATI, *Mondo cocktail*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974.

C. CERATI- U. LUCAS- G. GUCCIONE- V. MUZIO- L. ROSSI- L. FRANCESCHI, *Omaggio alla nuova resistenza. Milano cronaca da mercoledì 16 a lunedì 21 aprile 1975*, Edizioni di Cultura Popolare, Milano, 1975

C. CERATI, *Soggetto donna*, in “Il fotografo”, I, n. 1, gennaio 1977, pp. 66-67.

C. CERATI, *Forma di donna*, Mazzotta, Milano, 1978.

C. CERATI- G. BERENGO GARDIN, *Per non dimenticare: 1968 la realtà manicomiale di Morire di classe*, Edizioni Gruppo Abele, Torino, 1998.

L. CERINI- U. SIMONETTA- L. MULAS, *Mi riunisco in assemblea*, Mastrogiacom Editore, Padova, 1978.

R. CESANA, *“Libri necessari”. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-19659)*, Edizione Unicopli, Milano, 2010.

C. CHIARELLI- E. CIANI, *Nostro Sud di Fosco Maraini: un progetto fotografico incompiuto sul meridione italiano*, Alinari 24 ore, Firenze, 2009.

C. CHIARENZA- W. VANCE (a cura di), *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti: la percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Marsilio, Venezia, 1992.

R. CHINI, *Il linguaggio fotografico*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1968.

R. CHINI, *Tre stimolanti libri non fotografici*, in "Photo 13", III, n. 21, 15 novembre 1972, pp. 18, 20.

G. CHITI, *Il libro fotografico in Italia dal 1940 al 1980*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", n. 37-38, 2003, pp. 78-111.

G. CHITI (a cura di), *Oltre i limiti della visione. Il percorso fotografico di Lisetta Carmi*, Quaderni di AFT, Prato, 2005.

G. CHITI (a cura di), *Mimmo Castellano fotografico*, Quaderni di AFT, Prato, 2007.

G. CHITI - L. COVI, *Parlando con voi. Incontri con fotografe italiane*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2013.

C. CIAPANNA, *Professionista dilettante. Nella semplicità il segreto di uno dei più interessanti fotografi europei: Gianni Berengo Gardin*, in "Il progresso fotografico", LXXII, n. 10, ottobre 1965, pp. 20-24.

A. CIMA (a cura di), *Eugenio Montale, via Bigli, Milano*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1968.

A. CIMA (a cura di), *Malipiero a Venezia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1968.

B. CINELLI- F. FERGONZI- M. G. MESSINA- A. NEGRI, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano-Torino, 2013.

CIRCOLO F. FLORA, *Mio figlio gioca dove perché?*, Ed. Anteo, Bologna, 1972.

CGIL-CISL-UIL. FEDERAZIONE DI ROMA E DEL LAZIO (a cura di), *Il Sud non aspetta più. Ciò che la TV non vi ha fatto vedere sulla manifestazione dei 150.000*, Stasind, Roma, 1971.

G. CLARKE, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino, 2009.

P. CLEMENTE, *I paesi di Qualcuno*, in P. ERCOLE (a cura di), *Diviso in due. Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Diabasis, Reggio Emilia, 1999, pp. 56-73.

L. CLERICI (a cura di), *Attraverso l'Italia del Novecento: immagini e pagine d'autore*, TCI, Milano, 1999.

F. COCCHI, *La fotografia giornalistica in Italia*, in "Fotografia", III, n. 3, maggio-giugno 1950, p. 7.

F. COCCHI, *Fotografia linguaggio del nostro secolo*, in "Fotografia", III, n. 6, novembre-dicembre 1950, pp. 12-13.

F. COCCHI, *Brera accoglie la fotografia*, in "Fotografia", IV, n. 2, febbraio 1951, pp. 4-7.

F. COCCHI, *Il giornalismo non può esistere senza la fotografia*, in "Fotorivista", XXVI, n. 12, dicembre 1951, pp. 368-370.

F. COCCHI, *Questa è la guerra. Afferma Duncan che l'ha fotografata*, in "Fotografia", V, n. 1, gennaio-febbraio 1952, pp. 13-16.

F. COCCHI, *Willy Ronis, o del realismo*, in "Corriere fotografico", XLIX, n. 3, marzo 1952, pp. 59-60.

A. COLOMBO, *Bantam Book Fotolibri tascabili*, in "Il progresso fotografico", LXXX, n. 12, dicembre 1973, p. 107.

A. COLOMBO, *Sequenze*, in "Il progresso fotografico", LXXXI, n. 4, aprile 1974, pp. 58-64.

A. C[OLOMBO], *Marialba Russo*, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 10, ottobre 1979, pp. 28-33.

A. COLOMBO, *Storie e problemi di «FL»*, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, pp. 32-41.

A. COLOMBO, *Il suo motto: capire prima di fare*, in AA. VV., *Giorgio Lotti. I grandi fotografi*, Fabbri, Milano, pp. 54-59.

C. COLOMBO, *Problemi del linguaggio fotografico: la folla*, in “Ferrania”, XI, n. 10, ottobre 1957, pp. 16-19.

C. COLOMBO, *Città di Milano. Impressioni di Cesare Colombo. Servizio fotografico di Mario De Biasi*, in “Fotografia”, XII, n. 7, luglio 1959, pp. 28-33.

C. COLOMBO- A. ARCARI, *Sette ritratti di ragazze*, in “Imago” n. 4, marzo 1963, Bassoli Fotoincisioni, Milano.

C. COLOMBO, *Imago 9*, in “Foto Film”, XII, n. 5, maggio 1967, pp. 12-15.

C. COLOMBO, *L'editore di se stesso. Fotografie di Mario Cresci*, in “Foto Film”, XIII, n. 7, luglio 1968, pp. 46-47.

C. COLOMBO (a cura di), *Francesco Negri fotografo a Casale 1841-1924*, Il libro fotografico, Bergamo 1969.

C. COLOMBO, *L'occhio di Milano 48 fotografi 1945-1977* (catalogo della mostra, Milano 1977), Editrice Magma, Milano, 1977.

C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico: cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Agorà, Torino, 2003.

C. COLOMBO, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche dal 1945 al 2000*, in “AFT. Rivista di storia e fotografia”, n. 42, 2005, pp. 42-55.

C. COLOMBO, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche in Italia dal 1945 al 2002*, in N. STRINGA (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp. 69-85.

L. COLOMBO, *Ex oriente*, Edizioni del Diaframma, Venezia, 1963.

L. COLOMBO, *Cinque rune*, Edizioni del Diaframma, Milano, 1964.

L. COLOMBO, *Rubrica viaggi*, in “Popular Photography. Ed. Italiana”, n. 105, marzo 1966, p. 53.

L. C[OLOMBO], (a cura di), *Libri*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 204, giugno 1975, pp. 16-18.

L. C[OLOMBO], *Libri*. Recensione a *Tu interni...io libero* di G. Butturini, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 232, dicembre 1977, p. 11.

L. C[OLOMBO], *Libri*. Recensione a *La contestazione 67/69* di AA. VV., in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 244, dicembre 1978, p. 17.

G. COMISSO- R. PESTALOZZI, *Sicilia*, Cailler, Ginevra, 1953.

G. COMISSO, *Approdo in Grecia*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1954.

A. CONCHIGLIA, *Guerra di popolo in Angola. Reportage fotografico realizzato con i partigiani dell'MPLA*, Lerici, Roma, 1969.

G. CONTESSI- M. PANZERI (a cura di), *Paolo Fossati. La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, Mondadori, Milano, 2009.

G. CONTESSI- M. PANZERI (a cura di), *Officina torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de l'Unità 1965-1970*, Nino Aragno, Torino, 2010.

G. CORINALDI, *Luce e colori di Venezia*, Silvana, Milano, 1969.

- G. CORONA, *Il risvolto della medaglia*, in "Fotografia", XIX, n. 7-8, luglio-agosto 1966, pp. 23-25.
- R. CORSINI (a cura di), *Caio Mario Garrubba. I cinesi nel 1959* (catalogo della mostra, Brescia 2017), Silvana, Milano, 2017.
- P. COSTANTINI- L. GHIRRI, *Strand Luzzara*, CLUP, Milano, 1989.
- P. COSTANTINI (a cura di), *L'ultima Venezia. Gotthard Schuh. Fotografie 1963* (catalogo della mostra, Città di Lugano 2013), Giunti, Firenze, 2013.
- H. CRAEYBECKX, *Della utilità di uno studio sulla morfologia del linguaggio fotografico*, in "Ferrania", XI, n. 4, aprile 1957, p. 24.
- M. CRESCI, *Matera. Immagini e documenti*, Edizioni Meta, Matera, 1975.
- E. CRISPOLTI- E. CATTANEO, *Antonio Paradiso, All'insegna del pesce d'oro*, Milano, 1969.
- L. CROCENZI, *Andiamo in processione*, in "Il Politecnico", n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 54-59.
- L. CROCENZI, *Inchiesta sulla fotoattualità e il fotoreportage*, in "Ferrania", XI, n. 2, febbraio 1957, p. 6.
- L. CROCENZI, *Inchiesta sul fotoromanzo*, in "Ferrania", XI, n. 2, febbraio 1957, p. 35.
- L. CROCENZI, *Storie italiane. Cronache e racconti per immagini fotografiche*, in "Ferrania", XI, n. 3, marzo 1957, p. 18.
- L. CROCENZI, *Nota sullo stato attuale dei mezzi editoriali di documentazione e narrazione fotografiche*, in "Ferrania", XI, n. 3, marzo 1957, pp. 18-19.
- L. CROCENZI, *Note e proposte sulla tecnica di una sceneggiatura fotografica*, in "Ferrania", XI, n. 3, marzo 1957, pp. 19-20.
- L. CROCENZI- D. BIRELLI (a cura di), *Milano*, Electa, Milano, 1967.

E. CROCI, *Bibliografia*. Recensione a *Photo reportage et chasse aux images* di W. Ronis, in "Fotografia", VI, n. 4, settembre 1953, p. 26.

E. CROCI, *Bibliografia*. Recensione a *Bellville Menilmontant* di W. Ronis- P. Mac Orlan, in "Fotografia", VIII, n. 1, gennaio-febbraio 1955, pp. 42-43.

L. D'ALESSANDRO, *Il mondo degli esclusi*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 117, aprile 1967, pp. 51-54.

L. D'ALESSANDRO, *Gli esclusi*, Il diaframma, Milano, 1969.

L. D'ALESSANDRO, *A proposito de I travestiti*, in G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Mondadori, Milano, 2013, pp. 68-69.

G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino, 2012.

G. D'AUTILIA, *Il romanzo del bravo fotografo. Il fotolibro come strumento di cultura visiva: il caso italiano*, in F. FAETA- G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza* (atti del convegno SISF, 2010), Corsico Edizioni, Roma- Messina, 2013, pp. 9-22.

S. DAHÒ, *Kodachrome*, in "Il fotografo", III, n. 26, marzo 1979, pp. 64-69.

P. DALLAMANO, *Fotografie e giornali*, in "Diorama", II, n. 1-2, 1952, pp. 2-7.

M. DE BIASI- F. SACCHI, *Idea di Milano*, Mondadori, Milano, 1955.

M. DE BIASI- L. SANTUCCI, *Cantico delle cose di Papa Giovanni*, Mondadori, Milano, 1968.

A. DE DONATO, *Via Ripetta 67. Al Ferro di cavallo: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Dedalo, Bari, 2005.

R. DE GRADA, *Il movimento di Corrente*, Edizioni del Milione, Milano, 1952.



E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il saggiatore, Milano, 1961.

B. DE MICHELI, *In cerca di editore*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 198, dicembre 1974, pp. 48-50.

M. DE MICHELI (a cura di), *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione, 1930-1945*, (catalogo della mostra, Milano 1985), Vangelista, Milano, 1985.

F. DE POLI, *Libri*. Recensione a *Lazzaro alla tua porta* di C. Cascio e C. Garrubba, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 123, novembre 1967, p. 12.

F. DE POLI, *Libri*. Recensione a *Giovanni Pintori* di U. Mulas, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 124, dicembre 1967, p. 12.

F. DE POLI, *Libri*. Recensione a *Milano* a cura di L. Crocenzi-D. Birelli, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 126, febbraio 1968, pp.12-13.

F. DE POLI, *Libri*. Recensione a *Noi vivi* di M. Castellano, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 127, marzo 1968, p. 12.

R. DE SIMONE- A. RUSSO, *Carnevale si chiamava vincenzo*, De Luca, Roma, 1977.

R. DELL'ARA, *Il fotografo del Po. William M. Zanca ha recentemente eseguito un importante reportage lungo il fiume assieme a Cesare Zavattini*, in “Fotografia”, XVI, n. 9-10, settembre-ottobre 1963, p. 17.

C. DELLA SETA, *Recensioni-segnalazioni. Tu interni io libero* di G. Butturini, in “Fotocultura”, n. 4, 1977, p. 103.

L. DEMATTEIS, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino, 1999.

G. DESIDERI, (a cura di), *Antologia della rivista “Corrente”*, Guida, Napoli, 1979.

L. DI BARI, *I meridiani. La casa editrice De Donato fra storia e memoria*, Dedalo, Bari, 2012.

P. DI BELLO- S. ZAMIR, *Introduction*, in P. DI BELLO- C. WILSON- S. ZAMIR, *The photobook. From Talbot to Ruscha and beyond*, I. B. Tauris, London/New York, 2012, pp. 1-16.

P. DI BELLO- C. WILSON- S. ZAMIR, *The photobook. From Talbot to Ruscha and beyond*, I. B. Tauris, London/New York, 2012.

DIACONUS, *Tra scrittore ed editore il fotografo non gode*, in "Corriere fotografico", LI, n. 18, marzo 1954, pp. 56-57.

B. DOGRAMACI- D. DÜDDER- S. DUFHUES- M. SCHINDELEGGGER- A. VOLZ, *Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940 er Jahren*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015.

A. DOLFI (a cura di), *Letteratura e fotografia*, II vol., Bolzoni, Roma, 2007.

F. DONATO- A. PROFETA, *Segni della città. Appunti iconografici per un'analisi del linguaggio grafico a Napoli*, [La nuova stampa], Napoli, 1974.

F. DONATO, *Andiamo per certe semideserte strade: la sperimentazione teatrale a Napoli*, [La Nuova Stampa], Napoli, 1976.

F. DONATO, *Masaniello Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, Edizioni Scientifiche, Napoli, 1976.

P. DONZELLI, *Fotografia e folclore*, in "Fotografia", III, n. 6, novembre-dicembre 1950, pp. 6-11.

F. DOLZANI, *Immagini di Venezia: un progetto di Ferruccio Leiss, Daria Guarnati e Gio Ponti*, in I. ZANNIER (a cura di), *Fotografia a Venezia nel dopoguerra da Ferruccio Leiss al Circolo "La Gondola"*, Alinari, Firenze, 2005, pp. 13-17.

F. DOLZANI, *Camera, Revue mesuelle internationale de la photographie et du film 1953-1975: gli anni di Romeo E. Martinez*, tesi di dottorato, XXI ciclo, Università Cà Foscari di Venezia, A.A. 2005/2006-2007/2008.

F. DOLZANI- S. FUSO (a cura di), *Camera 1953-1964: gli anni di Romeo Martinez* (catalogo della mostra, Venezia 2013), MUVE, Venezia, 2013.

B. DONATELLI, *La fotografia a Roma /2. Intervista a Il fotogramma*, in "Fotocultura", II, n. 4, 1978, pp. 218-219.

U. ECO, *Presentazione*, in M. CASTELLANO, *Noi vivi*, Dedalo, Bari, 1967, s. n. p.

U. ECO, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* in C. CHIARENZA- W. VANCE (a cura di), *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti: la percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Marsilio, Venezia, 1992, pp. 15- 28.

E. EGONE, *Un titolo al vostro capolavoro*, in "Fotorivista", XXVI, n. 3, marzo 1951, pp. 68-69.

G. EINAUDI EDITORE, *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, Einaudi, Torino, 2003.

R. EINAUDI, *Incontro con Susan Sontag*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 244, dicembre 1978, pp. 12-13.

L. ERBA, «Una vicenda» nel contemporaneo, in *Fotografi italiani. Diario immaginario di Lanfranco Colombo* (catalogo della mostra, Bergamo 1993), Edizioni Bolis, Bergamo, 1993, pp. 190-196.

L. ERBA- R. MUTTI (a cura di), *L'occhio di Colombo. Il Diaframma, Milano 1967-1972* (catalogo della mostra, Savignano sul Rubicone 1997), Colpo di fulmine Edizioni, Savignano sul Rubicone, 1997.

P. ERCOLE (a cura di), *Diviso in due. Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Diabasis, Reggio Emilia, 1999.

P. ERIZZO, *Fotografie parlanti e fotografie in serie*, in "Ferrania", VIII, n. 6, giugno 1954, p. 12.

C. F., *I fotocronisti esagerano*, in "Corriere fotografico", L, n. 12, 1953, p. 39.

F. FABIANI, *A proposito di Ghirri. Conversazioni con i fotografi. Mario Cresci, Guido Guidi, Vittore Fossati, Andrea Abati, Franco Fontana, William Guerrieri, Francesco Jodice*, in F. FABIANI- L. GASPARINI- G. SERGIO, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone paesaggi architetture* (catalogo della mostra, Roma 2013), Skira, Milano, 2013, pp. 56-77.

F. FABIANI- L. GASPARINI- G. SERGIO, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone paesaggi architetture* (catalogo della mostra, Roma 2013), Skira, Milano, 2013.

F. FAETA, *Guardare, vedere, osservare, rappresentare. Prolegomeni per un'etnografia visiva*, in IDEM, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano, 2003, pp. 15-28.

F. FAETA, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano, 2003.

F. FAETA, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano, 2006.

F. FAETA, *L'immagine e il senso. Appunti sull'uso della fotografia in etnografia e antropologia*, in IDEM, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 62-73.

F. FAETA, *Il sonno sotto le stelle. Arturo Zavattini, Ernesto de Martino, un paese lontano*, in ID., *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 113-139.

F. FAETA- G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza* (atti del convegno SISF, 2010), Corsico Edizioni, Roma- Messina, 2013.

F. FAETA, G. D. FRAGAPANE, *AZ Arturo Zavattini fotografo. Viaggi e cinema 1950-1960*, Contrasto, Roma, 2015.

G. FAGIUOLI- G. LOTTI, *Venezia in rovina*, in "Epoca. Settimanale politico di grande informazione", XIX, n. 939, 22 settembre 1968, pp. 69-84.

G. FALASCHI, *Vittorini e la fotografia*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", III, n. 5, 1987, pp. 30-40.

F. FEDELI, *Subliminal Anna*, Giglio, Roma, 1967.

H. FERNÁNDEZ, *The Latin American photobook*, Aperture, New York, 2011.

H. FERNÁNDEZ, *Photobooks: Spain 1905-1977* (catalogo della mostra, Madrid 2014), Acción Cultural Española, Barcelona, 2014.

H. FERNÁNDEZ, *New York in photobook*, RM Centro Rosè Guerrero, Granada, 2017.

H. FERNÁNDEZ, *The library is the museum*, in M. NEUMÜLLER (a cura di), *Photobook Phenomenon* (catalogo della mostra, Barcellona 2017), CCCB- Fundació Foto Colectania- Editorial RM, Barcellona, 2017, s. n. p.

A. FERRABOSCHI, *Il cinema diventa libro: il progetto di Italia mia e Un paese*, in L. GASPARINI- A. FERRABOSCHI (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità* (catalogo della mostra, Reggio Emilia 2017), Sivana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2017, pp. 36-51.

G. FERRATA, *America ultima jungla*, in "Panorama", n. 27, febbraio 1940, pp. 330-347.

G. C. FERRETTI, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Libri Scheiwiller, Milano, 2009.

L. FERRI, *Elogio della pianura*, Comune di Copparo, Copparo, 1972.

M. FINOCCHIARO- G. TURRONI, *Mio figlio! Foto di Mario Finocchiaro e testo di Giuseppe Turroni*, in "Fotografia", X, n. 8, agosto 1957, pp. 10-13.

M. FINOCCHIARO, *Gent de Milan* [I puntata], in "Fotografia", XIII, n. 10, ottobre 1960, pp. 32-33.

R. FIORAVANTI, *Pericolo fotografia*, in "Ferrania", IV, n. 8, agosto 1950, pp. 8-9.

G. FIORENTINO, *Ritorno al teatro. Napoli e il medium fotografico: Donato, Biasucci, Accetta*, in "Rivista di Studi di Fotografia", n. 2, 2015, pp. 74-94.

G. FOFL, *Un volto che ci somiglia*, in F. VITELLI, *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 1998, pp. 103-108.

F. FONTANA, *Skyline*, Punto e virgola, Modena, 1978.

F. FONTANA, *Prefazione* in IDEM, *Skyline*, Punto e Virgola, Modena, 1978, p. 11.

L. FONTANA, *20 disegni con una prefazione di Duilio Morosini*, Corrente, Milano, 1940.

J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s. The case of the photobook Morire di classe (1969)*, in "History of Psychiatry", vol. 26 (I), 2015, pp. 19-35.

E. FORCELLA, *Gli anni de «Il Mondo»*, in M.A. FUSCO (a cura di), *Il mondo dei fotografi 1951-1966*, Comune di Prato, Prato, 1990, pp. 9-12.

D. FORGACS, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

V. FRANCESCHETTI- A. MANTOVANI (a cura di), *Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi: la rappresentazione del genere sessuale* (catalogo della mostra, Sospiro 2014), Skira, Milano, 2014.

A. FRANCHINI STAPPO- G. VANNUCCI ZAULI, *Introduzione per una estetica fotografica*, Cionini, Firenze, 1943.

E. FRISIA, *Giovanni Arpino*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1964.

M. FRIZOT, *Robert Frank and Robert Delpire*, in S. GREENOUGH (a cura di), *Looking in. Robert Frank's The Americans*, National gallery of art, Washington, 2009, pp. 190-198.

A. FRONGIA, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico* in R. VALTORTA (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 109-192.

A. FRONGIA, *Fotografia, urbanistica e (re)-invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra*, in A. BERRINO-A. BUCCARO, *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, Cirice, Napoli, 2016, pp. 533-543.

M. A. FUSCO (a cura di), *Il mondo dei fotografi 1951-1966*, Comune di Prato, Prato, 1990.

E. GAGLIANO, *Riflusso nei libri? Parlano tre editori di punta*, in “Tutto libri”, V, n. 3, 27 gennaio 1979, p. 2.

P. GALASSI, *I libri di Gianni Berengo Gardin*, in B. CARBONE (a cura di), *Gianni Berengo Gardin. Il libro dei libri*, Contrasto, Roma, 2014, pp. 7-13.

E. GALLI DELLA LOGGIA- M. BIANCHI – N. ASPESI – U. VOLLI- A. M. DI NOLA. R. SIMONE- N. AJELLO, *Il trionfo del privato*, Laterza, Roma- Bari, 1980.

C. GALLINI- F. FAETA, *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

G. GAMBIRASIO- E. GAMBIRASIO- L. COLOMBO, *Terzetto in Ungheria*, Edizioni orobiche, Bergamo, 1943.

C. GARRUBBA, *I cinesi, Il diaframma*, Milano, 1969.

L. GASPARINI (a cura di), *Un'idea e un progetto. Luigi Ghirri e l'attività curatoriale. Guida alla mostra*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 2012.

L. GASPARINI, *Luigi Ghirri tra ricerca e attività curatoriale*, in F. FABIANI- L. GASPARINI- G. SERGIO, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone paesaggi architetture* (catalogo della mostra, Roma 2013), Skira, Milano, 2013, pp. 78-89.

L. GASPARINI, *Walker Evans. Italia le radici americane della fotografia italiana dal dopoguerra a oggi*, in IDEM (a cura di), *Walker Evans Italia* (catalogo della mostra, Reggio Emilia 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2016, pp. 11-19.

L. GASPARINI, *Walker Evans Italia* (catalogo della mostra, Reggio Emilia 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2016.

L. GASPARINI, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, in L. GASPARINI- A. FERRABOSCHI (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità* (catalogo della mostra, Reggio Emilia 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2017, pp. 12-35.

L. GASPARINI- A. FERRABOSCHI (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità* (catalogo della mostra, Reggio Emilia 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2017.

L. GAUNT- P. PETZOLD, *Fotolibro enciclopedia*, Hoepli, Milano, 1976.

O. GHEDINA, *De Biasi spiega la tecnica dei fotoreporter*, in “Il progresso fotografico”, LXVII, n. 6, giugno 1960, pp. 13-22.

L. GHIRRI, *Kodachrome*, Punto e virgola, Modena, 1978.

F. GHITTI- P. MATTIOLI, *Le orme del tempo*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1974.

M. GIACOMELLI- G. TURRONI, *Vita d'ospizio. Fotografie di Mario Giacomelli e testo di Giuseppe Turroni*, in “Fotografia”, X, n. 8, agosto 1957, pp. 14-17.

C. GIBELLINI (a cura di), *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller. Catalogo ragionato*, Mart, Rovereto, 2007.

F. GIERSTBERG, R. SUERMONDT, *The Dutch photobook: a thematic selection from 1945 onwards*, Nai Publishers, Rotterdam, 2012.

A. GILARDI- F. DE POLI, *Fotografia e narrazione*, in “Diorama”, VI, n. 11, novembre-dicembre 1956, pp. 4-5.

A. GILARDI, *Una tecnica di avvicinamento: fotografie di «maciari» lucani e della loro clientela*, in “Ferrania”, XI, n. 12, dicembre 1957, pp. 27-40.



A. GILARDI, *Superfluo e non superfluo nella fotografia d'amatore*, in AA.VV., *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia* (Sesto San Giovanni, 1959), Photo Magazin, Milano-Como, 1961, pp. 15-31.

A. G[ILARDI], *I fuoriusciti*, in "Photo 13", II, n. 4, aprile 1971, pp. 34-38.

A. G[ILARDI], *Siamo tutti editori*, in "Photo 13", II, n. 4, aprile 1971, pp. 64-67.

A. GILARDI, *Libri*. Recensione a *I travestiti* di L. Carmi, in "Photo 13", IV, n. 2, febbraio 1973, pp. 8-9.

A. GILARDI, *L'effetto fotografico*, in M. CRESCI, *Matera. Immagini e documenti*, Edizioni Meta, Matera, 1975, pp. XLII-XLIII.

A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano, 1976.

C. GNUDI, *San Domenico. La basilica e l'arca*, Nuova Abes, Bologna, 1957.

S. GREENOUGH (a cura di), *Looking in. Robert Frank's The Americans*, National gallery of art, Washington, 2009.

C. GROSSI- S. BUSCAROLI, *Murales. Diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango*, Grafis, Bologna, 1977.

GRUPPO CAMERA TRE (a cura di), *A ciascuno il suo fotolibro ovvero come fabbricarselo da soli*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, pp. 51-53.

W. GUADAGNINI (a cura di), *La fotografia. Dalla stampa al museo 1941-1980*, Skira, Milano, 2013.

E. GUALTIERI, *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini*, Edizioni Bora, Bologna, 2005.

S. GUIDA (a cura di), *Il fotolibro: guida enciclopedica per principianti ed esperti, dilettanti e professionisti*, Hoepli, Milano, 1939.

M. HEITING- R. JAEGER, *Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, I, Steidl, Göttingen, 2012.

M. HEITING- R. JAEGER, *Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, II, Steidl, Göttingen, 2014.

ISTAT, *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1965*, Roma, 1968.

ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Annuario statistico italiano*, Roma 1968.

ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1965*, Istituto Poligrafico I.E.M., Casoria-Napoli, 1968.

JANUS, *Man Ray. 13 ottobre-3 novembre 1969*, Galleria d'arte Il Fauno, Torino, 1969.

JANUS, *Andy Warhol. Ladies and gentleman* (catalogo della mostra, Ferrara 1975), Mazzotta, Milano, 1975.

M. JOLLY, *Exposing the Australians: Australiana photobooks of the 1960s*, in "History of Photography", XXXVIII, n. 3, 2014, pp. 276-295.

M. KARASIK, *The soviet photobook 1920-1941*, Steidl, Göttingen, 2015.

J. A. KEIM, *La fotografia e la sua didascalia*, in "Lo spettacolo. Rassegna economica e sociale degli spettacoli e delle attività artistiche e culturali", XIII, n. 1, gennaio-marzo 1963, pp. 11-26.

L. KEMP- P. BRUSATI PALEARI, *Flowers*, Gammalibri, Milano, 1979.

W. KLEIN, *Life is good and good for you in New York*, Feltrinelli, Milano, 1956.

W. KLEIN, *Rome*, Feltrinelli, Milano, 1959.

W. KLEIN, *Roma + Klein*, voll. 2, Contrasto, Roma, 2009.

H. M. KOETZLE- D. PUSCH, *Eyes on Paris: Paris im Fotobuch 1890 bis heute* (catalogo della mostra, Amburgo 2011), Hirmer, München, 2011.

M. L., *Il cacciatore di immagini*, in “Rivista fotografica italiana”, XXXVIII, n. 1, dicembre 1949, pp. 20-21.

M. L. *Bibliografia*. Recensione a *Photo reportage et chasse aux images* di W. Ronis, in “Rivista fotografica italiana”, XL, n. 12, dicembre 1951, p. 27.

K. LA ROCCA, *In principio erat*, Centro di, Firenze, 1971.

A. LATTUADA, *Quadernetto*, in “Corrente di vita giovanile”, 31 maggio 1938, s. n. p.

A. LATTUADA, *Quadernetto*, in “Corrente di vita giovanile”, 15 giugno 1938, s. n. p.

A. LATTUADA, *Quadernetto*, in “Corrente di vita giovanile”, 15 agosto 1938, s. n. p.

A. LATTUADA, *Gli orti scomparsi*, in “Corrente di vita giovanile”, 15 maggio 1939, s. n. p.

A. LATTUADA, *La fiera di Senigallia*, in “Tempo”, V, 2-9 gennaio 1941- XIX, pp. 24-25.

A. LATTUADA, *Occhio quadrato*, Corrente, Milano, 1941.

LANFRANCO, *La famiglia dell'uomo. Il testamento delle immagini*, in “Diorama”, VI, n. 7, gennaio-febbraio 1956, pp. 2-7.

F. LEISS, *Immagini di Venezia*, Guarnati, Milano, 1953.

N. LEONARDI, *Spazi quotidiani di resistenza. I libri di Franco Vaccari*, in “AFT Rivista di storia e fotografia”, n. 37/38, 2003, pp. 60-66.

N. LEONARDI, *Dalla strada alla pagina e ritorno: fotografia, poesia visiva e materialità nella ricerca artistica di Franco Vaccari*, in IDEM, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 19-49.

N. LEONARDI, *La fotografia come oggetto che agisce sul reale: Mario Cresci fra attivismo urbano e urbanistica partecipata*, in IDEM, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 51-79.

N. LEONARDI, *Il sé fra realtà e rappresentazione: i trompe-l'oeil fotografici di Luigi Ghirri*, in ID., *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 109-135.

N. LEONARDI, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano, 2013.

C. LEVI, *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, E/O edizioni, Roma, 2000.

A. LIBERMAN, *Gli artisti nel loro studio*, Il saggiatore, Milano, 1961.

H. LIST- V. DE SICA, *Napoli e i suoi personaggi*, Rizzoli editore, Milano, 1968.

W. LIVA, *Nicolini, Crocenzi e la "città dell'editoria"* in G. CALVENZI - W. LIVA, *Toni Nicolini poesia del reale*, Contrasto, Roma, 2016, pp. 8-9.

L. LOMBARDI SATRIANI, *Realtà italiana e impegno antropologico*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 208, ottobre 1975, pp. 64-67.

U. LUCAS, *Cinque anni a Milano*, Musolini, Torino, 1973.

U. LUCAS, *La guerra dei fotografi. Aspetti di un «mestiere» al servizio della stampa. Parliamone con Uliano Lucas, Aldo Bonasia, Mario de Biasi, e Angelo Cozzi*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 213, aprile 1976, pp. 50-56.

U. LUCAS, *L'istituzione armata*, Musolini, Torino, 1977.

U. LUCAS- M. BIZZICARRI (a cura di), *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, Dedalo, Bari, 1981.

U. LUCAS, *Miti realtà utopia. Fotografi e fotoreporter fra innovazione e tradizione*, in A. CARLOTTI (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Abitare Segesta Editrice, Milano, 2000, pp. 130-140.

U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2004.

U. LUCAS- T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino, 2015.

G. LUCINI, *Racconto di un pittore Antonio Calderara*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1969.

T. LUGLI, *Le mostre fotografiche oggi e domani*, in "Foto Magazin", VIII, n. 2, febbraio 1963, p. 37.

T. LUGLI, *Un libro di Antonio Masotti. Le bolognesi*, in "Foto Magazin", X, n. 2, febbraio 1965, pp. 19-22.

O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans*, Electa, Milano, 2008.

G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Franco Angeli, Milano, 2011.

S. LUSINI (a cura di), *La cultura fotografica in Italia oggi. A 20 anni dalla fondazione di AFT. Rivista di Storia e Fotografia*, (atti della giornata di studio, Prato 2006), Comune di Prato, Prato, 2007.

G. MAFFEI, *Il libro d'artista*, Bonnard, Milano, 2003.

A. MAGGI, *Ansia d'immagini. Italo Zannier fotografo 1952-1976*, Fratelli Alinari, Firenze, 2010.

F. MARANO, *Neorealismo, Ernesto De Martino, Arturo Zavattini*, in "Palaver", VI, n. 1, 2017, pp. 147-168.

F. MARAINI, *Segreto Tibet*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1951.

A. MARLANI, *Attivismo fotografico*, in "Photo 13", III, n. 9, 15 maggio 1972, pp. 34-37.

C. MARRA, *Revisione dell'Informale: contro le "foto fatte sui muri"*, in IDEM, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, pp. 127-134.

C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.

M. MARRAS, *La fotografia in Americana. Suggestioni dagli States: da Archibald MacLeish ai documentary book*, in "Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura", XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pp. 63-90.

S. MARTELLI- F. VITELLI (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Edisud, Salerno- Forum Italicum Publishing Stony Book, New York, 2012.

R. MARTINIS-P. GAMACCHIO, *La resistenza eritrea*, Lerici, Cosenza, 1978.

S. S. MARTINS- A. REVERSEAU, *Introduction. Paper cities: notes on a photo-textual genre*, in EADEM, *Papier cities. Urban portraits in photographic books*, Leuven University Press, Leuven, 2016, pp. 7-17.

S. MARTINS- A. REVERSEAU, *Papier cities. Urban portraits in photographic books*, Leuven University Press, Leuven, 2016.

A. MASOTTI, *Le bolognesi*, Nuova Abes, Bologna, 1963.

G. MASSARI, *Le fotografie e i fotografi del «Mondo»*, in M. A. FUSCO (a cura di), *Il mondo dei fotografi 1951-1966*, Comune di Prato, Prato, 1990, pp. 16-17.

L. MAZZACANE- A. ROSSI, *Miseria e follia*, Editphoto, Milano, 1971.

L. MAZZACANE- L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Perché le feste*, Savelli, Roma, 1974.

L. MAZZACANE, *Pinna e De Martino. Una vicenda complessa*, in M. S. BRUNO- C. DOMINI- G. OLMOTI- G. PINNA (a cura di), *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Federico Motta, Milano, 1996, pp. 125-135.

L. MAZZACANE, *L'immagine di Napoli tra stereotipo e identità nei percorsi della fotografia*, in "Meridione Sud e Nord del Mondo", II, n. 3, maggio-giugno 2002, pp. 100-116.

E. MCCAUSLAND, *Photographic books*, "The complete photographer: a complete guide to amateur and professional photography", vol. 8, issue 43, 20 November 1942, pp. 2783-2794.

M. MC LUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967.

P. MERISIO, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Gli artisti nel loro studio* di A. Liberman, in "Foto Magazin", VIII, n. 1, gennaio 1963, p. 6.

P. MERISIO, *I libri che consigliamo*. «Trastevere» di Bavagnoli su «Life International», in "Foto Magazin", VIII, n. 6, giugno 1963, p. 14.

V. MESSORI, *Se sapessimo chi è l'italiano che legge*, in "Tuttolibri", V, n. 21, 3 giugno 1978, p. 5.

M. MILAN, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Quodlibet, Macerata, 2015.

M. MILAN- D. VENTRONI- M. G. MESSINA- A. NEGRI (a cura di), *Boom 60! Era arte moderna* (catalogo della mostra, Milano 2016), Electa, Milano, 2016.

C. MOLLINO, *Il messaggio dalla camera oscura*, Chiantore, Torino, 1949.

A. MONDADORI, *Ho sognato il vostro tempo: il mestiere dell'editore*, a cura di D. Scaramella, Il Saggiatore, Milano, 2014.

P. MONTI in *Gli interventi sulla relazione di Zannier*, in AA.VV., *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia* (Sesto San Giovanni, 1959), Photo Magazin, Milano-Como, 1961, pp. 42-47.

M. MONTINI, *Le foto-inchieste, testimonianza immediata dei nostri drammi. Arte e denuncia*, in "Tuttolibri", III, n. 34, 10 settembre 1977, p. 4.

S. MORANDO (a cura di), *La civiltà delle immagini*, Almanacco Letterario Bompiani, Bompiani, Milano, 1962.

A. MORAVIA- C. SAMUGHEO- C. CISVENTI- F. PINNA- T. SECCHIAROLI, *Claudia Cardinale*, Lerici, Milano, 1963.

A. MORDENTI- M. VERGARI, *Come eravamo. Documenti fotografici per una storia delle lotte studentesche a Roma 1966-1972*, Savelli, Roma, 1975.

P. MORELLO, *Amen fotografia 1839-2000 Immagini e libro dall'archivio di Italo Zannier*, Skira, Milano, 2000.

P. MORELLO, *Verso una storia moderna della fotografia in Italia* in IDEM, *Amen fotografia 1839-2000 Immagini e libro dall'archivio di Italo Zannier*, Skira, Milano, 2000, pp. 11-55.

P. MORELLO, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Contrasto, Roma, 2010.

U. MULAS, *Pintori*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1967.

U. MULAS, *Immagini e testi* (catalogo della mostra, Parma 1973), Istituto di storia dell'arte Università di Parma, Parma, 1973.

U. MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino, 1973.

U. MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino, 2007 [1973].

B. MUNARI, *Fotocronache*, Domus, Milano, 1944.

B. MUNARI, *Visual design della fotografia*, in AA. VV., *Giorgio Lotti. I grandi fotografi*, Fabbri, Milano, 1982, pp. 4-6.



U. MUSARRA-SCHRÖDER- F. MUSARRA, *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Firenze, 2014.

M. MUSSINI, *Carla Cerati la verità negata*, in IDEM, *Carla Cerati*, Skira, Milano, 2007, pp. 9-20.

M. MUSSINI, *Carla Cerati*, Skira, Milano, 2007.

R. MUTTI, *L'editoria fotografica: uno sguardo critico* in U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 630-647.

M. MUZI FALCONI, *L'incontro di Verbania. Atti del I Incontro Nazionale di Fotografia*, in "Foto film", XIII, n. 11, novembre 1969, pp. 49-78.

M. M[UZI] F[ALCONI], *I travestiti. Una indagine fotografica di Lisetta Carmi*, in "Photo 13", II, n. 5, maggio 1971, pp. 20-25.

M. MUZI FALCONI, *I documenti di Sorrento*, in "Photo 13", II, n. 9, settembre 1971, pp. 18-19.

F. NEUGASS, *Artisti nei loro ateliers. Fotoreportage di Alexander Liberman*, in "Foto Magazin", VI, n. 4, aprile 1961, pp. 38-43.

M. NEUMÜLLER, *The Spanish Photobook*, in "PhotoResearcher", n. 21, 2014, pp. 77-85.

M. NEUMÜLLER (a cura di), *Photobook Phenomenon* (catalogo della mostra, Barcellona 2017), CCCB- Fundació Foto Colectania- Editorial RM, Barcellona, 2017.

N. NEWHALL, *The caption. The mutual relation of words/photographs*, in "Aperture", I, n. 1, 1952 ora in P. C. BUNNELL, *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years 1952-1976*, Aperture, New York, 2012, pp. 66-79.

L. P. NICOLETTI, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet, Macerata, 2018.

T. NICOLINI, *I nuovi orientamenti dei fotografi italiani possono interessare gli editori*, in “Foto Magazin”; IX, n. 5, maggio 1964, p. 37.

T. N[ICOLINI], *Pirelli/Orsi Milano*, in “Foto Magazin”, XI, n.1, gennaio 1966, p. 8.

T. NICOLINI, *Biblioteca '66*, in “Foto Film”, XII, n. 3, marzo 1966, pp. 24- 34.

T. NICOLINI, *Ernesto Treccani*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1967.

K. NOMACHI, *Sahara*, Mondadori, Milano, 1977.

A. NOVASCONI, *Il libro luminoso*, in “Rivista fotografica italiana”, XLIII, n. 6, giugno 1954, pp. 15-16.

L. NOVATI, *Occhio magico (1944-1986)*, in IDEM, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Edizioni Unicopli, Milano, 2013, pp. 356-358.

L. NOVATI, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Edizioni Unicopli, Milano, 2013.

H. NULL, *Rive di Po*, Edizioni Valdonega, Verona, 1965.

N. ORENGO, *A colloquio con Uliano Lucas. Il reporter è un artigiano per la storia del futuro*, in “Tuttolibri” V, n. 25, 30 giugno 1979, p. 5.

A. ORNANO, *Libri ricevuti*. Recensione a *Photo reportage et chasse aux images* di W. Ronis, in “Ferrania”, VI, n. 1, gennaio 1952, p. 34.

A. O[RNANO], *Libri ricevuti*. Recensione a *Immagini di Venezia* di F. Leiss, in “Ferrania”, VII, n. 11, novembre 1953, p. 16.

C. ORSI, *Milano 2015*, Skira, Milano, 2015.

M. ORTOLANI, *Cultura nella fotografia*, in “Ferrania”, X, n. 3, marzo 1956, p. 29.

M. ORTOLANI, *Cultura nella fotografia*, in “Fotorivista”, XXXI, n. 5, maggio 1956, pp. 208-209.

P. ORVIETO, *Vittorini e l'accostamento fotografico*, in A. DOLFI (a cura di), *Letteratura e fotografia*, II vol., Bolzoni, Roma, 2007, pp. 61-82

S. OURSLER, *Un album di violenza*, Edizioni delle donne, Roma, 1975.

B. PALAZZI, *Lisetta Carmi. Una free-lance*, in “Il progresso fotografico”, LXXIV, n. 2, febbraio 1967, pp. 34-39.

D. PALAZZOLI, *La misura fotografica di una città*, in M. CRESCI, *Matera. Immagini e documenti*, Edizioni Meta, Matera, 1975, pp. XXXIX-XLI.

D. PALAZZOLI- V. SGARBI- I. ZANNIER, *Venezia '79. La fotografia*, Electa, Milano, 1979.

M. PANZERI (a cura di), *L'intellettuale mal temperato. Scritti in onore di Paolo Fossati*, Accademia University Press, Torino, 2017.

S. PAOLI, *L'annuario di Domus del 1943*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. I, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1999, pp. 99-128.

M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 1, Phaidon, London, 2004.

M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 2, Phaidon, London, 2006.

M. PARR- G. BADGER, *The photobook. A history*, vol. 3, Phaidon, London, 2014.

M. PARR, *The protest box*, Steidl, Gottingen, 2010.

M. PARR, *The Chinese photobook: from the 1900s to the present* (catalogo della mostra, vari luoghi 2015), Aperture, New York, 2015.

F. PATELLANI, *Il giornalista nuova formula*, in F. SCOPINICH, A. ORNANO, A. STEINER, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Domus, Milano, 1943, ora in C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico: cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Agorà, Torino, 2003, pp. 151-155.

F. PATELLANI, *25 anni di fotografie per i giornali*, Martello Editore, Milano, 1965.

F. PATELLANI, *Un mestiere indifeso*, in "Popular Photography. Ed. Italiana", n. 114, gennaio 1967, pp. 52-56.

R. PATERLINI, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, in "Arabeschi", n. 4, luglio-dicembre 2014, pp. 125-140.

D. PEDRIALI, *Andy Warhol*, Magma, Roma, 1975.

D. PEDRIALI, *Man Ray: Les heures heureuse*, Magma, Roma, 1975.

D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, Magma, Roma, 1975.

M. A. PELIZZARI, *Gio Ponti, "Discorso sull'arte fotografica" (1932)*, in "Visual resources", XXVII, n. 2, 2011, pp. 146-153.

M. A. PELIZZARI, *Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture*, in "Ètude photographiques", n. 30, 2012, pp. 117-153.

G. PELLEGRINI, *La fotografia e il libro moderno*, in "Galleria. Rassegna mensile internazionale d'arte fotografica", XIV, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-5.

G. PELLEGRINI, *Noi e l'immagine*, in "Ferrania", II, n. 5, maggio 1948, pp. 10-11.

G. PELLEGRINI, *Noi e l'immagine*, in "Ferrania", V, n. 1, gennaio 1951, pp. 12-13.

G. PELLEGRINI, *Noi e l'immagine*, in "Ferrania", V, n. 10, ottobre 1951, pp. 11-12.

G. PELLEGRINI, *Fotografia italiana d'oggi*, in "Il progresso fotografico", LIX, n. 10, ottobre 1952, pp. 406-408.

G. PELLEGRINI, *Noi e l'immagine*, in "Ferrania", VII, n. 4, aprile 1953, pp. 3-4.

G. PELLEGRINI, *Rinnoviamo la cartolina illustrata*, in "Rivista fotografica italiana", XLIII, n. 1, gennaio 1954, pp. 16-18.

G. PELLEGRINI, *Crisi del soggetto artistico*, in "Corriere fotografico", LI, n. 21, giugno 1954, pp. 30-31.

R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2013.

A. PETIZIOL- L. SAMMARTINO, *Iconografia ed espressività degli stati psicopatologici*, Feltrinelli, Milano, 1969.

P. PFRUNDER, *Schweizer Fotobücher 1927 bis heute. Eine andere Geschichte der Fotografie*, Muller, Baden, 2012.

G. PINNA, *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959. Catalogo generale dei provini*, Il ramo d'oro, Trento, 2002.

S. PIRO, *Fotografia e alienità*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 117, aprile 1967, p. 88.

M. PIZIOLO (a cura di), *Corrente: le parole della vita. Opere 1930-1945* (catalogo della mostra, Milano 2008), Skira, Milano, 2008.

A. PLÉCY, *Il linguaggio dell'immagine*, in "Ferrania", XII, n. 5, maggio 1958, p. 36.

F. POLA, *Keep America Strong. Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone*, in F. TEDESCHI- F. POLA- F. BORAGINA (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America* (catalogo della mostra, Milano 2017), Electa, Milano, 2017, pp. 258-293.

L. POLI- S. PUTATTI, *Liquidi*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1978.

G. PONTI, *Libri illustrati di fotografia. Un invito agli editori italiani*, in “Domus”, settembre 1932, p. 545.

E. PONTIGGIA (a cura di), *Il movimento di Corrente*, Abscondita, Milano, 2012.

A. PRANDI, «Una certa Venezia». *Lo sguardo dei fotografi. 1933-1968*, in P. COSTANTINI (a cura di), *L'ultima Venezia. Gotthard Schuh. Fotografie 1963* (catalogo della mostra, Città di Lugano 2013), Giunti, Firenze, 2013, pp. 123-139.

Y. PRESTENTO, *Ferruccio Leiss*, in “Fotografia”, IX, n. 12, dicembre 1956, p. 27.

P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *Carlo Zauli* di A. Masotti, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 135, dicembre 1968, pp. 19-20.

P. P. PRETI, *Gli esclusi*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 135, dicembre 1968, p. 20.

P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Gli esclusi* di L. D'Alessandro, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 136, gennaio 1969, p. 13.

P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Enrico Castellani pittore* di G. A. Colombo, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 136, gennaio 1969, p. 14.

P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Lucio Fontana* di U. Mulas, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 136, gennaio 1969, p. 14.

P. P. P[RETI], *Occhio magico*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 137, febbraio 1969, p. 14.

P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *I cinesi* di C. Garrubba, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 141, giugno 1969, p. 11.

P. P. PRETI-C. BERTIERI, *Libri*. Recensione a *Enrico Baj* di G. A. Colombo, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 156, novembre 1970, p. 16.

P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Julio Le Parc* di J. Le Parc, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 158, gennaio 1971, p. 13.

P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *Giuseppe Zigania* di I. Zannier, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 161, maggio 1971, p. 16.

P. P. PRETI, *I supplementi di “Popular Photography”*, in “Popular Photography. Ed. Italiana”, n. 167, dicembre 1971, p. 11.

P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Tuscania* di M. Berlincioni e L. Ricci, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 167, dicembre 1971, p. 11.

P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Il glorioso Alberto* di F. Scianna, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 167, dicembre 1971, pp. 11-12.

P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *Miseria e follia* di L. Mazzacane, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 167, dicembre 1971, p. 12.

P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *Incontro Palazzeschi*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 172, maggio 1972, p. 14.

P. P. P[RETI], *Libri*. Recensione a *Così Capri* di L. D'Alessandro, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 175, settembre 1972, p. 7.

P. P. PRETI, *Libri*. Recensione a *I travestiti* di L. Carmi, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 177, novembre 1972, p. 7.

A. C. QUINTAVALLE, *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Electa, Milano, 1993.

R. D. N., *I cinesi di Caio Garrubba*, in “Foto film”, XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1969, pp. 57-58.

P. RACANICCHI, *Fotografia narrativa*, in “Photo Magazin”, IV, n. 1, gennaio 1959, p. 38.

P. RACANICCHI, *Dorothea Lange*, in “Ferrania”, XIII, n. 5, maggio 1959, p. 6.

P. RACANICCHI, *La foto del mese*, in "Popular Photography Ed. italiana", n. 77, novembre 1963, p. 18.

P. R[ACANICCHI], *Genova-porto. Fotografie di Lisetta Carmi; didascalie di Giuliano Scabia; impaginazione di Aristo Ciruzzi*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 92, febbraio 1965, pp. 48-49.

P. RACANICCHI, *Un menabò di Lisetta Carmi*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 110, agosto-settembre 1966, pp. 48-53.

P. RACANICCHI, *La Biennale di Ugo Mulas*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 201, marzo 1975, pp. 6-7.

F. RAFFAELLI, *Seveso: cronaca di un disastro*, in "Il fotografo", I, n. 9, settembre 1977, pp. 88-92.

F. RAFFAELLI, *Mafia*, in "Il fotografo", II, n. 17, maggio 1978, pp. 38-45.

M. RAFFINI, *Fotolibri*, in "Foto Film", XIII, n. 11, novembre 1969, pp. 2-3.

M. RAFFINI, *Tempo di Cina. Alla scoperta di un «pianeta» perduto e ritrovato con quattro fotoreporter: Cartier-Bresson, Emil Schulthess, Marc Riboud, Caio Garrubba*, in "Il progresso fotografico", LXXVIII, n. 12, dicembre 1971, pp. 1-7.

M. RAFFINI, *Ferdinando Scianna*, in "Il progresso fotografico", LXXX, n. 7/8, luglio-agosto 1973, p. 42.

M. RAFFINI, *Ugo Mulas*, in "Il progresso fotografico", LXXVIII, n. 8, agosto 1971, pp. 2-13.

M. RAFFINI, *Tempo di Cina. Alla scoperta di un «pianeta» perduto e ritrovato con quattro fotoreporter: Cartier-Bresson, Emil Schulthess, Marc Riboud, Caio Garrubba*, in "Il progresso fotografico", LXXVIII, n. 12, dicembre 1971, pp. 1-7.



R. RAUS- G. CAPPELLI- C. FLINZ, *Le guide touristique : lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel. Vol. II*, Firenze University Press, Firenze, 2017.

M. RAY, *Oggetti d'affezione*, Einaudi, Torino, 1970.

RED. [Redazione], *Quaderni di Imago 7. Carlo Zauli. Fotografie di Antonio Masotti*, in "Foto Film", XIII, n. 7, luglio 1968, pp. 48-51.

P. REGORDA, *La Concerned Photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2010.

J. REISMANN- C. LEVI, *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, Einaudi, Torino, 1960.

A. RIA, *La nascita di un'idea: «Il diaframma»*, in *Fotografi italiani. Diario immaginario di Lanfranco Colombo* (catalogo della mostra, Bergamo 1993), Bergamo, Edizioni Bolis, 1993, pp. 172-183.

C. RICCIARDI, *Alfabeta*, Cooperativa prove 10, Roma, 1975.

L. RIEFENSTAHL, *Gente di Kau*, Mondadori, Milano, 1977.

L. RIEFENSTAHL, *I nuba*, Mondadori, Milano, 1978.

L. RIEFENSTAHL, *Giardini di corallo*, Mondadori, Milano, 1979.

G. RINALDI- H. KUNKEL, *La vita di Gesù*, Vita e pensiero, Milano, 1963.

F. RITCHIN- C. NAGGAR, *Magnum photobook. The catalogue raisonné*, Pahidon, London, 2016.

M. RIZZARELLI, *Postfazione*, in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica ed. 1953, Bompiani, Milano, 2007, pp. V-XIX.

M. RIZZARELLI (a cura di), *Elio Vittorini: conversazione illustrata* (catalogo della mostra, Siracusa-Catania 2006-2007), Bonanno, Acireale, 2007.

A. ROSSELLI, *Lo spazio aperto: ricerca e progettazione tra design e architettura*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974.

A. ROTH, *The book of 101 books. Seminal photographic books of the Twentieth century*, Roth Horowitz, New York, 2001.

A. ROTH, *The open book. A history of the photographic book from 1878 to the present*, Hasselbald Center, Göteborg, 2004.

A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino, 2011.

M. RUSSO, *Al ristorante il 29 settembre 1974*, s. n., s. l., 1976.

M. RUSSO, *Giornale spray*, s. n., s. l., 1977.

V. RUSSO, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati*, in “Studi di Memofonte”, 13, 2014, pp. 262-284.

K. RYUICHI, *Le livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, Ed. Seuil, Paris, 2009.

S. n., *Libri ricevuti*, in “Ferrania”, I, n. 6, giugno 1947, p. 32.

S. n., *Titoli o no?*, in “Fotorivista”, XXV, n. 3, marzo 1950, p. 77.

S. n., *Bibliografia*, in “Fotografia”, V, n. 4, luglio-agosto 1952, p. 25.

S. n., *Notizie dal Centro per la Cultura nella Fotografia*, in “Diorama”, V, n. 5/6, settembre-dicembre, 1955, p. 46.

S. n., *Robert Doisneau*, in “Il progresso fotografico”, LXIII, n. 7, luglio 1956, pp. 306-307.

S. n., *Retrospectiva*, in “Fotografia”, X, n. 6, giugno 1957, p. 11.

- S. n., *Nei sodalizi fotografici*, in “Corriere fotografico”, LIV, n. 54, ottobre 1957, p. 56.
- S. n., *Speaking of pictures. A huge laugh busting loose*, in “Life”, vol. 44, n. 3, January 20 1958, pp. 12-13.
- S. n., *Nuovi libri*. Recensione a *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia* di J. Reismann-C. Levi, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 43, gennaio 1961, p. 71.
- S. n., *Occhio nuovo. Ferdinando Scianna*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 67, gennaio 1963, pp. 34-35.
- S. n., *Notizie*, in “Ferrania”, XVII, n. 4, aprile 1963, p. 19.
- S. n., *Italo Zannier Pieraldo Marasi. Immagini e poesie*, in “Foto Magazin”, X, n. 10, ottobre 1965, p. 15.
- S. n., *Castellano*, in “Popular Photography Ed. italiana”, n. 109, luglio 1966, pp. 42-44.
- S. n., *La struttura delle cose. Castellano*, in “Popular Photography Ed. italiana”, n. 125, gennaio 1968, pp. 38-40.
- S. n., *Libri*, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 137, febbraio 1969, pp. 13-15.
- S. n., *Libri*. Recensione a *Morire di classe* di C. Cerati e G. Berengo Gardin, in “Popular Photography. Ed. italiana”, n. 144, ottobre 1969, p. 12.
- S. n., *Editoriale*, in “Popular Photography. Ed. Italiana”, n. 163, luglio-agosto 1971, s. n. p.
- S. n., Recensione a *Italia mia* di G. Lollobrigida, in “Il progresso fotografico”, LXXX, n. 3, marzo 1973, p. 88.
- S. n., *Editoriale*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 198, dicembre 1974, p. 26.
- S. n., *Mario Cresci*, in “Il progresso fotografico”, LXXXII, n. 10, ottobre 1975, pp. 30-32.

S. n., Recensione a *Friuli. Immagini di una tragedia*, in "Il progresso fotografico", LXXXIII, n. 11, novembre 1976, p. 90.

S. n., *Recensioni-segnalazioni. Seveso* di AA. VV., in "Fotocultura", I, n. 3, 1977, p. 75.

S. n., *Buon libro peccato che non si venda. La crisi e le speranze*, in "Tuttolibri", III, n. 22, 11 giugno 1977, p. 6.

S. n., *Voi con noi in libreria*. Recensione a *La creazione* di E. Haas, in "Il progresso fotografico", LXXXIV, n. 10, settembre 1977, p. 76.

S. n., Recensione a *L'orto delle bambole* di M. De Biasi, in "Il progresso fotografico", LXXXV, n. 4, aprile 1978, p. 72.

S. n., *Mostra Nazionale dell'Editoria fotografica. Un punto di incontro con gli editori*, in "Fotocultura", n. 4, 1978, pp. 218-219.

S. n., *A proposito di ruoli*, in "Il fotografo", II, n. 17, maggio 1978, pp. 90-96.

S. n., *Voi con noi tra i libri. Fotolibreria*. Recensione a *Mafia* di AA. VV., in "Il progresso fotografico", LXXXV, n. 6, giugno 1978, p. 13.

S. n., *Voi con noi tra i libri. Fotolibreria*. Recensione a *Kodachrome* di L. Ghirri, in "Il progresso fotografico", LXXXV, n. 11, novembre 1978, p. 75.

S. n., *Voi con noi tra i libri. Fotolibreria*. Recensione a *Skyline* di F. Fontana, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 5, maggio 1979, p. 87.

S. n., *Decolla l'editoria fotografica in Italia?*, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 7/8, luglio agosto 1979, p. 75.

S. n., *Editoriale*, in "Il progresso fotografico", LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, p. 31.

S. n., *La provincia sommersa*, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, pp. 67-69.

S. n., *Quando Golia perde le occasioni*, in “Il progresso fotografico”, LXXXVI, n. 12, dicembre 1979, p. 82.

F. SABA- SARDI- G. BERENGO GARDIN- L. CIMINAGHI- A. B. GRECO- U. LUCAS, *Viaggio dalla Sicilia al continente*, CSAPP, Milano, 1978.

R. SALBITANI, *Fulvio Roiter*, in “Il progresso fotografico”, LXXXI, n. 4, aprile 1974, pp. 21-30.

R. SALBITANI, *Un viaggio, un semaforo*, in “Il diaframma. Fotografia italiana”, n. 187, dicembre 1973, pp. 24-27.

R. SALBITANI, *La città invasa*, Punto e virgola, Modena, 1978.

E. SALVATI, *Donne senza veline. L'informazione e le sfide del movimento femminista attraverso le pagine di Quotidiano donna*, Teseo, Roma, 2010.

R. SAMBONET, *Il disegno come doppio: 61 disegni 1956-1972*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974.

L. SAMMARTINO, *Amore a Roma*, Minerva, Milano, 1960.

C. SAMUGHEO, *Il ballo del furore*, in “Le ore”, 27 febbraio 1954, pp. 42-45.

C. SAMUGHEO- E. TADINI, *Le invase*, in AA.VV., *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, Cinema Nuovo, Milano, 1955, pp. 17-24.

S. SANTORO, *Per una espressione nuova*, Rivolta femminile, Roma, 1974.

L. SAPIENZA, *Riviste di fotografia in Italia, 1960-1980. Un'esperienza*, in “AFT Rivista di Storia e fotografia”, n. 37/38, 2003, pp. 16-24.

A. SARTORIS (a cura di), *Annalisa Cima: 6 quadri, 3 disegni, 1 serigrafia, lavori in corso*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1969.

V. SCANFERLA, *Le riviste fotografiche italiane tra gli anni '40 e gli anni '80*, in "AFT Rivista di Storia e fotografia", n. 37/38, 2003, pp. 25-28.

G. SCARCIA- R. ZIPOLI, *Golsciane Raz*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1976.

E. SCARZELLA MAZZOCCHI, *Lasciatemi giocare*, Rizzoli, Milano, 1960.

C. SCHINOIA, *Fotografia e psichiatria*, in U. LUCAS (a cura di) *Annali 20. Storia d'Italia. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 459-476.

A. SCHWARZ, *Chêne. Profilo di un editore*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, pp. 27-37.

A. SCHWARZ, *Intervista a Alberto Lattuada*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 233, gennaio 1978, pp. 29-31.

A. SCHWARZ, *Intervista a Roland Barthes*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 238, giugno 1978, pp. 33-35.

A. SCHWARZ, *Intervista a Giancarlo Iliprandi*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 239, luglio-agosto 1978, pp. 29-31.

F. SCIANNA-L. SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1965.

F. SCIANNA- A. ROSSI, *Il glorioso Alberto*, Editphoto, Milano, 1971.

L. SCIASCIA, *La settimana santa a Caltanissetta*. Fotoservizio di Enzo Sellerio, in "Sicilia", 1960, VII, n. 26, pp. 70- 87.

L. SCIASCIA, *Una candela al santo una al serpente*, in F. SCIANNA-L. SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1965, pp. 9-35.

F. SCOPINICH- A. ORNANO- A. STEINER, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Domus, Milano, 1943.

E. SCURO, *Malgrado voi. Immagini di due anni di battaglie del movimento di Bologna*, s. n., s. l., 1977.

G. SEBASTIANI, *I libri di Corrente. Milano 1940-1943: una vicenda editoriale*, Pendagrone, Bologna, 1998.

T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. I, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1999.

T. SERENA, *La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959* in B. CINELLI, F. FERGONZI, M.G. MESSINA, A. NEGRI, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Mondadori, Milano 2013, pp. 117-142.

G. SERGIO, *Ugo Mulas 1953-1973: verifiche dell'arte*, in P. G. CASTAGNOLI- C. ITALIANO- A. MATTIROLO (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Electa, Milano, 2007, pp. 43- 55.

E. SHANNON, *The rise of the photobook in the twenty-first century*, in "St. Andrew Journal of Art Histories and Museum Studies", vol. XIV, 2010, pp. 55-61.

E. SHANNON, *Produrre qualcosa di semplice è un lavoro complesso: il design grafico di Un paese*, in L. GASPARINI- A. FERRABOSCHI (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità* (catalogo della mostra, Reggio Emilia 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2017, pp. 72-75.

E. SHIPTON, *Assalto all'Everest*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1953.

Y. SHIRAKAWA, *Himalaya*, Mondadori, Milano, 1976.

A. SILVESTRI, *La fotografia nell'illustrazione dei periodici*, in "Ferrania", I, n. 7, luglio 1947, pp. 3-4.

G. SILVETTI, *Fotografia linguaggio visivo al servizio dell'uomo moderno*, in "Fotografia", IX, n. 4, aprile 1956, p. 11.

G. SILVETTI, *Divagazioni critiche su un fotolibro*, in "Ferrania", X, n. 7, luglio 1956, p. 35.

M. SIRONI, *Nuova estetica dell'oggetto: la rivista Imago tra comunicazione visiva e tecniche di stampa*, in "Palinsesti", vol. 1, n. 5, pp. 16-40.

E. W. SMITH, *Il racconto per immagini*, in "Popular Photography Ed. italiana", n. 85, luglio 1964, pp. 27-31.

S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004.

P. SONTONNAX, *Henri Cartier Bresson, scrittore per immagini*, in "Ferrania", XII, n. 7, luglio 1958, p. 31.

L. SORBO (a cura di), *Fotografia ed antropologia: conversazione con Lello Mazzacane*, in "Meridione Sud e Nord del Mondo", II, n. 3, maggio-giugno 2002, pp. 147-154.

L. SORRENTINO, *La passione del mestiere*, in "Tempo Illustrato", II, n. 7, luglio 1984, pp. 62-67.

R. SPAMIPINATO, *Fotocronaca*, in "Ferrania", VIII, n. 4, aprile 1954, pp. 2-4.

M. SPINELLA, *Libri. Cesare Zavattini e William Zanca. Recensione a Fiume Po di W. Zanca*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 110, agosto-settembre 1966, p. 30.

M. SPINELLA, *Libri. Recensione a Ernesto Treccani di T. Nicolini*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 114, gennaio 1967, p. 74.

M. SPUNTA, *Il fotolibro "padano" come "ponte tra due linguaggi"*, in U. MUSARRA-SCHRÖDER- F. MUSARRA (a cura di), *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Firenze, 2014, pp. 191- 202.



- P. STEILA, *La Venezia di Fulvio Roiter: la continua scoperta di una bellezza che non può morire*, in C. BELTRAMI (a cura di) *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 109-118.
- G. STRAZZULLA, *Immagine, parola e realtà*, in "Fotografia", X, n. 12, dicembre 1957, pp. 8-9.
- N. STRINGA (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Il Poligrafo, Padova, 2006.
- C. STUCCHI, *Lo scaffale dei libri*. Recensione a *Photo reportage et chasse aux images* di W. Ronis, in "Fotorivista", XXVII, n. 2, febbraio 1952, p. 68.
- C. STUCCHI, *Neorealismo e realtà*, in "Fotorivista", XXVII, n. 2, febbraio 1952, pp. 39-40.
- C. STUCCHI, *Cultura e fotografia*, in "Corriere fotografico", LIV, n. 51, giugno 1957, pp. 26-28.
- E. TARAMELLI, *Viaggio nell'Italia del Neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Società editrice internazionale, Torino, 1995.
- F. TEDESCHI- F. POLA- F. BORAGINA (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America* (catalogo della mostra, Milano 2017), Electa, Milano, 2017.
- G. TURRONI, *Formule, scuola e cultura*, in "Fotografia", IX, n. 9, settembre 1956, p. 16.
- G. TURRONI, *Cultura vecchia e nuova nella fotografia italiana*, in "Ferrania", XI, n. 5, maggio 1957, pp. 24-25.
- G. TURRONI, *I titoli delle fotografie*, in "Rivista Fotografica Italiana", XLVI, n. 8, agosto 1957, pp. 22-25.
- G. TURRONI, *Modernità della fotografia*, in "Il progresso fotografico", LXIV, n. 10, ottobre 1957, p. 428.
- G. TURRONI, *Importanza del fotolibro*, LXV, in "Il progresso fotografico", n. 5, maggio 1958, pp. 205-206.

G. TURRONI, *L'arte di... dare titoli alle fotografie*, in "Il progresso fotografico", LXV, n. 6, giugno 1958, pp. 233-234.

G. TURRONI, *I fotografi e la cultura*, in "Il progresso fotografico", LXVI, n. 1, gennaio 1959, pp. 22-23.

G. TURRONI, *Realismo in fotografia*, in "Fotografia", XII, n. 6, giugno 1959, pp. 14-16.

G. TURRONI, *È difficile fotografare Milano?*, in "Fotografia", XII, n. 7, luglio 1959, p. 34.

G. TURRONI, *Il Sud e i fotografi*, in "Fotografia", XII, n. 9, settembre 1959, p. 24.

G. TURRONI, *Bibliografia. Carrellata turistico-artistica fra i libri*, in "Fotografia", XII, n. 9, settembre 1959, p. 38.

G. TURRONI, *Le storie della fotografia*, in "Rivista Fotografica Italiana", XLVIII, n. 12, dicembre 1959, p. 20.

G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz, Milano, 1959.

G. TURRONI, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Ritorno sotto i portici* di A. Masotti, in "Photo Magazin", V, n. 1, gennaio 1960, pp. 3-6.

G. TURRONI, *Rome, di William Klein (Parigi 1960)* in "Photo Magazin", V, n. 2, febbraio 1960, pp. 3-6.

G. TURRONI, *Limiti del libro d'immagine*, in "Fotografia", XIII, n. 4, aprile 1960, pp. 17-18.

G. TURRONI, *Bibliografia*. Recensione a *Le torri di Bologna* di A. Masotti, in "Fotografia", XIV, n. 6, giugno 1961, p. 36.

G. TURRONI, *Mostre milanesi*, in "Ferrania", XV, n. 7, luglio 1961, p. 24.

G. TURRONI, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Donne di Roma* di S. Waagenaar, in "Foto Magazin", VI, n. 7-8, luglio-agosto 1961, pp. 3-6.

G. TURRONI, *I libri che consigliamo*. Recensione a *Cara Parma* di C. Bavagnoli, in "Foto Magazin", VII, n. 8, agosto 1962, p. 6.

G. TURRONI, *Mostre milanesi. «Paesaggio milanese» di Enrico Cattaneo ed Ernesto Fantozzi al Circolo Fotografico Milanese*, in "Ferrania", XVII, n. 1, gennaio 1963, p. 17.

G. TURRONI, *Mostre milanesi. Feste religiose siciliane di Ferdinando Scianna alla Biblioteca Comunale di Milano*, in "Ferrania", XVIII, n. 2, febbraio 1964, pp. 18-19.

G. TURRONI, *Ex oriente di Lanfranco Colombo*, in "Fotografia", XVII, n. 3, marzo 1964, pp. 16-24.

G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Le bolognesi* di A. Masotti, in "Ferrania", XVIII, n. 4, aprile 1964, pp. 3-4.

G. TURRONI, *Racconto per immagini*, in "Fotografia", XVII, n. 8, agosto 1964, pp. 19-21.

G. TURRONI, *Una nuova collana fotografica: i quaderni di Imago*, in "Fotografia", XVII, n. 11, novembre 1964, p. 32.

G. TURRONI, *«Cinque rune» di Lanfranco Colombo*, in "Fotografia", XVIII, n. 3, marzo 1965, pp. 15-16.

G. TURRONI, *Reportage e racconti per immagini*, in "Fotografia", XVIII, n. 6, giugno 1965, p. 17.

G. TURRONI, *Quali racconti?*, in "Fotografia", XIX, n. 1, gennaio 1966, pp. 9-10.

G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Giancarlo De Carlo* di C. Colombo, in "Fotografia", XIX, n.1, gennaio 1966, p. 31.

G. TURRONI, *"Milano pulita" di William M. Zanca*, in "Ferrania", XX, n. 2, febbraio 1966, pp. 8-12.

G. TURRONI, *Il momento della realtà*, in "Fotografia", XIX, n. 7-8, luglio-agosto 1966, p. 16.

G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *Fiume Po* di W. Zanca, in "Ferrania", XX, n. 10, ottobre 1966, pp. 41-42.

G. TURRONI, *Contro la memoria delle cose comuni*, in "Ferrania", XXI, n. 6, giugno 1967, pp. 4-11.

G. TURRONI, *I libri*. Recensione a *MI.h24* di W. Zanca, in "Ferrania", XXI, n. 6, giugno 1967, pp. 13-14.

G. TURRONI, *Centro Cultura Fotografia*, in "Ferrania", XXI, n. 8, agosto 1967, pp. 2-15.

G. TURRONI, *Lettture fotografiche*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 127, marzo 1968, p. 13.

G. TURRONI, *Sul fotolibro*, in "Popular Photography. Ed. italiana", n. 132, settembre 1968, pp. 15-16.

G. TURRONI, *Novità in libreria Luciano D'Alessandro, Gli esclusi fotoreportage da un'istituzione totale*, in "Foto Film", XIII, n. 4, aprile 1969, pp. 20-22.

G. TURRONI, *Una lettura difficile*, in "Popular Photography. Ed. Italiana", n. 163, luglio-agosto 1971, p. 40.

G. TURRONI, *Leggiamo un fotolibro*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, pp. 56-58.

G. TURRONI, *Decalogo per la lettura d'un fotolibro*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, p. 58.

UFFICIO STAMPA DELLA FEDERAZIONE LAVORATORI METALMECCANICI (a cura di), *Con i metalmeccanici le immagini della manifestazione del 9 febbraio 1973 a Roma*, Federazione Lavoratori Metalmeccanici, Roma, 1973.

G. UNGARELLI, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, in "Belfagor", LXIII, n. 5, 2008, pp. 501-521.

G. UNGARETTI, *Lettere a un fenomenologo*, con 16 fotografie di Paola Mattioli, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1972.

R. V., *Gina Lollobrigida da immagine a produttrice di immagini. La rivoluzione negli strumenti del comunicare. Il contenuto del messaggio cambia sistema linguistico e diventa trasmittente*, in "Photo 13", IV, n. 3, marzo 1973, pp. 44-47 e 78.

B. VACCARI, *Fotocronaca*, in "Rivista fotografica italiana", XXXIX, n. 11, novembre 1950, pp. 24-25.

F. VACCARI, *Le tracce*, Sampietro, Bologna, 1966.

A. VALENTINI, *Fotografia lirica e fotografia narrativa*, in "Ferrania", IX, n. 7, luglio 1955, pp. 12-15.

A. VALENTINI, *Fotografia e letteratura*, in "Fotografia", VIII, n. 4, luglio-agosto 1955, pp. 14-15.

A. VALENTINI, *Fotografia, pedagogia e cultura*, in "Fotografia", VIII, n. 6, novembre-dicembre 1955, p. 11.

A. VALENTINI, *Zavattini, Strand e "Un paese"*, in "Fotografia", VIII, n. 6, novembre-dicembre 1955, p. 13.

A. VALENTINI, *L'autore del fotolibro*, in "Ferrania", IX, n. 12, dicembre 1955, pp. 30-33.

A. VALENTINI, *Fotografia, pedagogia e cultura*, in "Rivista fotografica italiana", XLV, n. 1, gennaio 1956, pp. 23-24.

A. VALENTINI, *I fotografi narratori italiani*, in "Ferrania", X, n. 2, febbraio 1956, p. 12.

R. VALTORTA, *In cerca di luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in IDEM (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 3-108.

R. VALTORTA, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013.

B. VAN DES BOSSCHE- J. BAETENS, *Conversazioni istoriate. Intorno all'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia (1953)*, in "Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica", 2013, pp. 95-103.

D. VENTRONI, *Lo spettacolo dell'arte tra riviste illustrate, cinema e tv: gli anni Cinquanta*, in D. VENTRONI- M. G. MESSINA- A. NEGRI (a cura di), *Boom 60! Era arte moderna* (catalogo della mostra, Milano 2016), Electa, Milano, 2016, pp. 26-45.

M. VENTUROLI, *Un invito di Zavattini agli scrittori italiani*, in "Il rinnovamento d'Italia", I, n. 21, 4 agosto 1952, p. 3.

L. VERGINE, *Quattro divertenti «operazioni»*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 230, ottobre 1977, p. 26.

G. VERONESI, *Recensioni. Walker Evans: American Photographs*, in "Corrente di vita giovanile", II, n. 19, 31 ottobre 1939, p. 2.

D. VILLANI, *Milano* in W. M. ZANCA- G. GRAMIGNA, *MI.h24*, Ferro Edizioni, Milano, 1966, s. n. p.

F. VITELLI, *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 1998.

F. VITELLI, *Un entomologo a caccia di ombre. Sinisgalli e Mimmo Castellano* in S. MARTELLI- F. VITELLI (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Edisud, Salerno- Forum Italicum Publishing Stony Book, New York, 2012, 217-236.

A. VITTORIA, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Carocci Editore, Roma, 2014.

- E. VITTORINI, *Cotone e tabacco*, in “Omnibus”, II, n. 12, 1938, p. 7.
- E. VITTORINI, *America*, in Almanacco Letterario Bompiani, Bompiani, Milano, 1939, pp. 189-192.
- E. VITTORINI, *America*, in Almanacco Letterario Bompiani, Bompiani, Milano, 1940, pp. 174-175.
- E. VITTORINI, *Americana*, Bompiani, Milano, 1942.
- E. VITTORINI, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in “Cinema Nuovo. Rassegna quindicinale di cultura”, III, n. 33, 15 aprile 1954, p. 200-202.
- S. WAAGENAAR, *Donne di Roma*, Il saggiatore, Milano, 1960.
- T. WIEGAND- M. HEITING, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, Steidl, Göttingen, 2011.
- YLLA, *I due orsacchiotti*, S.A.I.E., Torino, 1954.
- YLLA, *85 gatti*, S.A.I.E., Torino, 1956.
- YLLA, *L'elefantino*, S.A.I.E., Torino, 1956.
- YLLA, *Un leone cucciolo*, S.A.I.E., Torino, 1956.
- P. Z., *Retrospective: «Occhio quadrato» di Alberto Lattuada*, in “Fotografia”, XV, n. 2, febbraio 1962, pp. 25-28.
- W. ZANCA, *Fiume Po*, Ferro Edizioni, Milano, 1966.
- W. M. ZANCA- G. GRAMIGNA, *MI.h24*, Ferro Edizioni, Milano, 1966.
- D. ZANNELLI (a cura di), *Tra le carte di Antonio Arcari: fotografia, educazione visiva 1950-1980*, Lupetti, Milano, 2010.

D. ZANNELLI, *La sperimentazione astratta nella fotografia di Paolo Monti (1950-1970)*, in “Rivista di studi di fotografia”, n. 3, 2016, pp. 74-93.

I. ZANNIER, *Esprimersi in fotografia*, in “Rivista fotografica italiana”, XLIV, n.2, febbraio 1955, p. 19.

I. ZANNIER, *Il fotografo e la cultura*, in “Il progresso fotografico”, LXII, n.7, luglio 1955, p. 309.

I. ZANNIER, *Ancora su «Fotografia e cultura»*, in “Diorama”, V, n. 4, luglio-agosto 1955, p. 5.

I. ZANNIER, *Fotografia e illustrazione*, in “Fotografia”, VIII, n. 5, settembre-ottobre 1955, p. 9.

I. ZANNIER, *Immagini sulla strada. Fototesto di Italo Zannier*, in “Diorama”, VI, n. 8, marzo-aprile 1956, p. 13.

I. ZANNIER, *Considerazioni sulla fotografia italiana*, in “Rivista Fotografica Italiana”, XLVI, n. 11, novembre 1957, p. 25.

I. ZANNIER, *Dieci domande a Domenico Riccardo Peretti Griva*, in “Fotografia”, XI, n. 3, aprile-maggio 1958, p. 18.

I. ZANNIER, *Modernità della fotografia*, in “Ferrania”, XII, n. 5, maggio 1958, p. 12.

I. ZANNIER, *Dieci domande a Pietro Donzelli*, in “Fotografia”, XI, n. 5, luglio-agosto 1958, p. 26 e 38.

I. ZANNIER, *Dieci domande a Guido Bezzola*, in “Fotografia”, XI, n. 8-9, ottobre 1958, p. 32.

I. ZANNIER, *Il centro per la cultura nella fotografia*, in “Rivista fotografica italiana”, XLVIII, n. 5, maggio 1959, pp. 16-17.

I. ZANNIER, *La fotografia e il linguaggio dell'uomo*, in “Ferrania”, XIII, n. 6, giugno 1959, pp. 2-3.

I. ZANNIER, *Dieci domande a Mario De Biasi*, in “Fotografia”, XII, n. 8, agosto 1959, p. 29 e 41.



- I. ZANNIER, *Novità in libreria: «Milano, Italia» di Mario Carrieri. Una coraggiosa pubblicazione dell'Editore Lerici*, in "Fotografia", XII, n. 8, agosto 1959, pp. 37-38.
- I. ZANNIER, *Dieci domande a Pier Paolo Pasolini*, in "Fotografia", XII, n. 12, dicembre 1959, p. 23.
- I. ZANNIER, *Problemi del giornalismo e dell'editoria in Italia*, in "Fotografia", XIII, n. 1, gennaio 1960, pp. 30-31.
- I. ZANNIER, *Dieci domande a Elio Bartolini*, in "Fotografia", XIII, n. 1, gennaio 1960, p. 32.
- I. ZANNIER, *Dieci domande a Bruno Zevi*, in "Fotografia", XIII, n. 2, febbraio 1960, p. 23.
- I. ZANNIER, *Bibliografia. Recensione a Immagini di una città Fotografie di Kurt Blum testo di Luciano Rebuffo*, in "Fotografia", XIII, n. 2 febbraio 1960, p. 27.
- I. ZANNIER, *Novità in libreria. La divertente grafia di Mimmo Castellano in un nuovo fotolibro italiano: «Moods»*, in "Fotografia", XIII, n. 3, marzo 1960, pp. 26-27.
- I. ZANNIER, *Dieci domande a Leonardo Sinisgalli*, in "Fotografia", XIII, n. 3, marzo 1960, p. 30.
- I. ZANNIER, *Dieci domande a Giuseppe Zigaina*, in "Fotografia", XIII, n. 7, luglio 1960, pp. 41-42.
- I. ZANNIER, *Bibliografia. Recensione a «La valle dei trulli» di M. Castellano*, in "Fotografia", XIII, n. 8, agosto 1960, p. 46.
- I. ZANNIER, *Dieci domande a Giambattista Vicari*, in "Fotografia", XIII, n. 10, ottobre 1960, pp. 31-32.
- I. ZANNIER, *Problemi del giornalismo e dell'editoria in Italia*, in AA.VV., *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia* (Sesto San Giovanni, 1959), Photo Magazin, Milano-Como, 1961, pp. 33-41.
- I. ZANNIER, *Dibattito 15. Mimmo Castellano*, in "Foto Magazin", X, n. 4, aprile 1965, p. 51.

- I. ZANNIER, *Novità in libreria. Feste religiose in Sicilia di Leonardo Sciascia con fotografie di Ferdinando Scianna*, in "Foto Magazin", X, n. 5, maggio 1965, pp. 30-31.
- I. ZANNIER, *Novità in libreria. De Carlo di Cesare Colombo*, in "Foto Magazin", X, n. 8-9, agosto-settembre 1965, pp. 28-31.
- I. ZANNIER, *Una novità nell'editoria fotografica. "Paese lucano" fotolibro di Mimmo Castellano*, in "Fotografia", XIX, n. 5, maggio 1966, pp. 24-25.
- I. ZANNIER, *Nicolini e la pittura di Treccani*, in "Foto Film", XII, n. 7, luglio 1967, pp. 8-10.
- I. ZANNIER, *Fotografia dell'architettura*, Il Castello, Milano, 1969.
- I. ZANNIER, *Giuseppe Zigaina*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1970.
- I. ZANNIER, *Una casa è una casa*, Ente Provinciale per il Turismo, Pordenone, 1971.
- I. ZANNIER, *Leggere un fotolibro*, in "Popular Photography. Ed. Italiana", n. 163, luglio-agosto 1971, p. 39.
- I. ZANNIER, *Una biblioteca per il fotografo*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 198, dicembre 1974, pp. 54-55.
- I. ZANNIER, *Libri. Recensione a Matera. Immagini e documenti di M. Cresci*, in "Il diaframma. Fotografia italiana", n. 212, marzo 1976, p. 9.
- I. ZANNIER, *Ferruccio Leiss fotografo a Venezia*, Electa, Milano, 1979.
- I. ZANNIER, *70 anni di fotografia in Italia*, Punto e Virgola, Modena, 1979.
- I. ZANNIER, *Confesso*, in IDEM (a cura di), *Neorealismo e fotografia. Il Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia 1955-1965*, Art&, Udine, 1987, pp. 13-17.

- I. ZANNIER (a cura di), *Neorealismo e fotografia. Il Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia 1955-1965*, Art&, Udine, 1987.
- I. ZANNIER, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, NIS, Roma 1993.
- I. ZANNIER, *La fotografia come strumento, il fotografo come interprete*, in IDEM (a cura di), *Luigi Crocenzi. Cultura della fotografia*, CRAF, Spilimbergo, 1996, pp. 7-11.
- I. ZANNIER (a cura di), *Luigi Crocenzi. Cultura della fotografia*, CRAF, Spilimbergo, 1996.
- I. ZANNIER (a cura di), *Fotografia a Venezia nel dopoguerra da Ferruccio Leiss al Circolo "La Gondola"*, Alinari, Firenze, 2005.
- F. ZANOT, *Alberto Lattuada* in W. GUADAGNINI (a cura di), *La fotografia. Dalla stampa al museo 1941-1980*, Skira, Milano, 2013, pp. 34-37.
- P. ZANOTTO, *I libri*. Recensione a *Ex oriente* di L. Colombo, in "Fotografia", XVII, n. 2, febbraio 1964, p. 32.
- C. ZAVATTINI, *Straparole*, Bompiani, Milano, 1967.
- C. ZAVATTINI, *Il cinema e l'uomo moderno*, in IDEM, *Polemica col mio tempo*, a cura di M. Argentieri, Bompiani, Milano, 1997, pp. 61-66.
- C. ZAVATTINI, *Polemica col mio tempo*, a cura di M. Argentieri, Bompiani, Milano, 1997.
- L. ZUCCACCIA, *Intervista a Roberto Salbitani*, in IDEM, *Un libro per i fotografi*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2008, pp. 13-23.
- L. ZUCCACCIA, *Un libro per i fotografi*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2008.

## Sitografia

A. ALTOMARE- G. CILIBERTO- R. PICERNO, *Il racconto fotografico. Mimmo Castellano* in EADEM, *Progetto e narrazione: tre racconti sul graphic design*, 2012, [https://issuu.com/giuliaciliberto/docs/progetto\\_e\\_narrazione](https://issuu.com/giuliaciliberto/docs/progetto_e_narrazione), pp. 7-36 [Ultimo accesso: 05/09/2018].

ARCHIVIO LUIGI GHIRRI, *Biografia*, <https://archivioluigighirri.com/biography> [ultimo accesso: 23/08/2018].

E. BERTELLI, *Milano vive, l'India prega, Lui racconta*, in <https://www.estense.com/?p=294824> [ultimo accesso, 17/09/2018].

M. BUBBICO, *Paese lucano* <http://www.urlodelsole.it/design/5-design-testi/95-paese-lucano.html>. [ultimo accesso: 27/06/2018].

A. CIMA, *Biografia*, [http://annalisacima.com/n\\_biografia.htm](http://annalisacima.com/n_biografia.htm) [ultimo accesso: 23/04/2018].

CENTRO STUDI DANTE BIGHI, *Dante Bighi viaggiatore e fotografo*, <http://www.dantebighi.org/viaggiatore-e-fotografo/> [ultimo accesso: 21/09/2018].

D. CAMPANY, *The “photobook”: what’s in a name?*, in “The photobook review”, VII, winter 2014 <https://aperture.org/blog/whats-name-david-campany/> [ultimo accesso 12/03/2018].

R. DE CHIRICO, *Carlo Orsi- Milano, 1965*, <http://www.lastampa.it/2013/03/13/cultura/fotografia/approfondimenti/carlo-orsi-milano-N2GKsMa86JIMiD353LqIZM/pagina.html>. [ultimo accesso: 24/09/2017].

EDITRICE SAIE, *Chi siamo* <http://www.saiesanpaolo.it/chi-siamo/> [ultimo accesso: 30/03/2018].

L. EMMER, *Carosello Fabbri. Un pittore alla settimana* <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3C04DF081E6AEF48> [ultimo accesso 06/07/2018].

G. FERRARESI, *Milano vive: 1974, il libro oggetto di Dante Bigli su Milano*, in <http://www.02blog.it/post/6280/milano-vive-1974-il-libro-oggetto-di-dante-bighi-su-milano> [ultimo accesso 19/09/2018].

M. GALLUZZO, *Intervista a Mimmo Castellano* (8/05/2010), ora in <https://medium.com/libreria-francavillese/intervista-a-mimmo-castellano-1e869de51e30> [ultimo accesso 05/09/2018].

M. GALLUZZO (a cura di), *Diego Birelli Graphic design*, consultabile in [http://www.iuav.it/ARCHIVIO-P/MOSTRE/Diego-Bire/IUAV\\_AP\\_diego\\_birelli\\_graphic\\_designer-x-web.pdf](http://www.iuav.it/ARCHIVIO-P/MOSTRE/Diego-Bire/IUAV_AP_diego_birelli_graphic_designer-x-web.pdf) [ultimo accesso 26/07/2018].

M. GANDIN, *Gli esclusi* <https://www.youtube.com/watch?v=TwBIHAKw7L8>. [ultimo accesso: 8/4/2018].

R. LADOGANA, *Carlo Bavagnoli. Vent'anni di reportage fotografico da Epoca a Life*, in "ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte", Supplemento 2012 al n.1, pp. 735-744, consultabile on-line all'indirizzo <http://ojs.unica.it/index.php/archeoarte/article/view/484> [ultimo accesso: 19/07/18].

S. MAFFEI- OLIQUE STUDIO, *Militanza e cultura popolare. L'avventura della Savelli raccontata da Dino Audino*, [http://www.oblique.it/images/interviste/intervista\\_dinoaudino\\_29settembre08.pdf](http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_dinoaudino_29settembre08.pdf). [ultimo accesso: 18/06/2018].

MOMA, *The Artist in his studio: photographs by Alexander Liberman*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3362> [ultimo accesso: 25/5/2018].

U. NESPOLO, *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto*, 1967 in <https://vimeo.com/79282374> [ultimo accesso 28/7/2018].

S. PAOLI- G. ZANCHETTI. *Conversazioni. Incontro con Carla Cerati* <http://www.photographers.it/articoli/carlacerati.htm> [ultimo accesso: 6/7/2018].

R. PICERNO, *Noi vivi. Mimmo Castellano*, <https://vimeo.com/22600069> [ultimo accesso 27/08/2018].



A. PRANDI, *L'immagine di Venezia nell'editoria fotografica negli anni '30-'60*, <https://www.youtube.com/watch?v=d6UmaM7sk54&t=10s> [ultimo accesso: 03/09/2018].

S. n., *La biblioteca di Alessandria di Alfredo Pizzo Greco* [http://www.comune.suisio.bg.it/files/page-data/SORMANI\\_Cartella-Stampa\\_ARTE.pdf](http://www.comune.suisio.bg.it/files/page-data/SORMANI_Cartella-Stampa_ARTE.pdf) [ultimo accesso: 24/4/2018].




M. SMARGIASSI, *L'osservatore siciliano e l'Osservatore romano* <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/11/04/losservatore-siciliano-e-losservatore-romano/> [ultimo accesso: 13/03/2018].

## **Regesto**

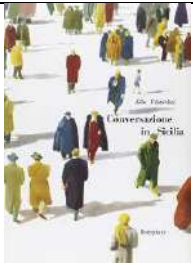


La tabella che segue presenta in ordine cronologico l'elenco dei libri fotografici editi tra il 1941 e il 1979 in Italia. Per ogni edizione si fornisce l'indicazione del fotografo (cognome-nome, in grassetto) e del responsabile del testo qualora l'autorialità del volume sia bipartita. Le altre informazioni (luogo di edizione, casa editrice, collana, formato, curatela grafica, stampa e tiratura, prezzo di copertina, edizioni estere e ristampe) sono fornite, dove possibile e nei limiti della sintesi richiesta a un regesto, per dare un'idea quanto più esaustiva possibile del libro fotografico. Dal confronto di questi dati è stato possibile seguire alcuni percorsi che hanno condotto chi scrive a trarre le prime conclusioni sulla politica fotoeditoriale italiana del periodo, secondo quanto enucleato nel terzo capitolo di questa tesi. Gli asterischi anteposti al titolo del volume o al nome della collana rimandano invece alla relativa scheda di catalogo. Entro parentesi quadra si forniscono quelle indicazioni che, non reperite all'interno del volume, sono tratte da fonti secondarie, quali articoli su riviste, interviste, ecc.




Anno	Autore	Titolo	Luogo di edizione	Casa editrice	Collana	Formato (cm.)	Curatela grafica	Stampa e tiratura	Prezzo di copertina	Principali edizioni estere	Ristampe italiane
1941	<b>Lattuada Alberto</b>	<i>*Occhio quadrato</i> 	Milano	Corrente	Arte	22,5x16	Aldo Buzzi	Tip. Modiano, Milano	L. 25	-	-
1944	<b>Ridenti Lucio-Bernardi Marziano</b>	<i>Immagini di Ridenti</i> 	Garotto	S. n. [All'insegna del pesce d'oro]	*Occhio magico	10x7,7	-	Officine grafiche Esperia. 500 copie numerate	L. 50	-	-
1945	<b>Mollino Carlo-Scopinich Ermanno</b>	<i>Ritratti ambientati</i>	Milano	S.n. [All'insegna del pesce d'oro]	*Occhio magico	10x7,7	-	Officine grafiche Esperia. 600 copie numerate	L. 50	-	-




											
1945	<b>Scheiwiller Giovanni-Emanuelli Enrico</b>	<i>Bimbi e paesi</i> 	Garotto	S. n. [All'insegna del pesce d'oro]	*Occhio magico	10x7,7	-	Officine grafiche Esperia. 600 copie numerate	L. 50	-	-
1945	<b>Vender Federico-Scopinich Ermanno</b>	<i>Ritratti femminili</i> 	Milano	S.n. [All'insegna del pesce d'oro]	*Occhio magico	10x7,7	-	Officine grafiche Esperia. 600 copie numerate	L. 50	-	-
1952	<b>Von Matt Leonard-Hauser Walter</b>	<i>Francesco d'Assisi</i>	Padova	Il messaggero di S. Antonio Basilica del Santo	-	25x17,5	-	-	-	Zürich, NZN-Buchverlag, 1952; Paris: Desclée de Brouwer, 1952	Padova, Il messaggero di S. Antonio, 1956; 1963



											
1953	<b>Leiss Ferruccio</b>	<i>*Immagini di Venezia</i> 	Milano	Guarnati	Serie Brunetto Fanelli	26,4x21	Gio Ponti	Tip. Rizzoli, Milano	L. 2500	-	-
1953	<b>Shipton Eric</b>	<i>Assalto all'Everest</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	*Immagini del mondo	27x21	-	Zincografia fiorentina. 500 copie	L. 2500	London, Hodder and Stoughton, 1952; New York, Dutton & Co, 1953; Paris, Amiot-Dumont, 1953	-
1953	Vittorini Elio; fotografie di <b>Crocenzi Luigi</b>	<i>Conversazione in Sicilia</i>	Milano	Bompiani	-	24,5x17,5	Elio Vittorini (montaggio)	Cromotipi a Sormani, Milano	-	-	Milano, Rizzoli, 2007 (copia anastatica)

											
1954	<b>Bischof Werner</b>	<i>Giappone</i> 	Milano	Garzanti	-	27,5x22	-	Conzett & Huber Zurigo	L. 6500	Paris, Delpire 1954; Zürich, Manesse 1954; New York, Bantam 1961.	-
1954	Comisso Giovanni; fotografie di <b>Comisso Giovanni- Maraini Fosco- Pestalozzi Rudolf- Bianchin Pier Maria</b>	<i>Approdo in Grecia</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	*Immagini del mondo	27x21,5	-	Zincograf ia fiorentina. 300 copie	L. 1800 in brossu ra- L. 2500 con rilegat ura in tela	-	Roma, Biblioteca del vascello, 1995
1954	Disney Walt	<i>Deserto che vive</i>	Firenze	Vallecchi	La natura e le sue meraviglie	30x23	-	Stampato in Svizzera	-	New York, Simon & S huster, 1954	Milano, Mondadori 1960; 1961; 1975.

											
1954	<b>Von Matt Leonard-Vian</b> Nello	<i>Il santo pontefice romano Pio X</i> 	Genova	Stringa	-	24,5x17,5	-	Stabilimenti grafici AGIS, Genova	L. 2500	Zürich, NZN-Buchverlag, 1954.	Padova, Il messaggero di S. Antonio, 1965.
1954	<b>Ylla</b> [Koffler Camille] – Falconnet Paulette	<i>I due orsacchiotti</i> 	Torino	S.A.I.E.	-	28x22	-	Stampato in Svizzera	-	Lausanne, Guilde du Livre-Clairefontaine 1954	-
1955	<b>Cartier-Bresson Henri</b>	<i>Da una Cina all'altra</i>	Milano	Artimport	-	28x22	-	Stampato in Francia	-	Paris, Delpire 1954	-


											
1955	<b>Cartier-Bresson Henri</b>	<i>Mosca</i> 	Milano	Artimport	-	28x22	-	Stampato in Francia	-	Paris, Delpire 1954	-
1955	<b>De Biasi Mario</b> - Sacchi Filippo	<i>*Idea di Milano</i> 	Milano	Mondadori	-	22x16,5	-	Officine grafiche veronesi, Mondadori i [2986 copie]	L. 3000	-	-
1955	<b>Doisneau Robert</b>	<i>1, 2, 3, 4, 5</i>	Torino	S.A.I.E.	-	28x22	Albert Plecy	Stampato in Svizzera	-	Lausanne, Guilde du livre-Clairefontaine, 1955; Philadelphi	-

										a- New York, J. B. Lippincott Company, 1955.	
1955	<b>Strand Paul-Zavattini Cesare</b>	<i>Un paese</i> 	Torino	Einaudi	Italia mia	30x23,5	Oreste Molina	[5000 copie], Amilcare Pizzi, Milano	L. 3000	New York, Aperture, 1997.	Firenze, Alinari, 1997.
1955	<b>Von Matt Leonard-Rahner Hugo</b>	<i>Ignazio di Loyola</i> 	Genova	Stringa	-	24,5x17,5	-	Stabilimenti Grafici AGIS, Genova	L. 3500	Zürich, NZN-Buchverlag, 1955.	Padova, Messaggero, 1965 (ed. ridotta e tascabile 18x11)
1956	<b>Bischof Werner-Frank Robert-Verger Paul</b>	<i>Dagli Incas agli Indios</i>	Milano	Feltrinelli	-	28x23	-	Conzett & Huber, Zurigo	L. 4000	Paris, Delpire 1956; Zürich, Manesse 1956	-


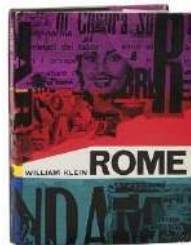
											
1956	<b>Klein William</b>	<i>Life is good and good for you in New York</i> 	Milano	Feltrinelli	-	28,5x22,5	-	Stampato in Svizzera	L. 4000	Paris, Seuil 1956; Geneve, Roto-Sadag, 1956	-
1956	<b>Ylla</b> [Koffler Camille]	<i>85 gatti</i> 	Torino	S.A.I.E.	-	28x22	Bob Cato	Stampato in Svizzera	L. 1000	Lousanne, Guilde du Livre-Clairefontaine, 1952	-
1956	<b>Ylla</b> [Koffler Camille]	<i>L'elefantino</i>	Torino	S.A.I.E.	-	28x22	Luc Bouchage	Stampato in Svizzera	-	Lousanne, Guilde du Livre-Clairefontaine, 1955	-

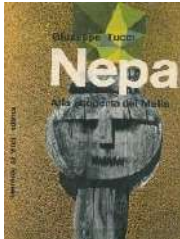


											
1956	<b>Ylla</b> [Koffler Camille]- Prévert Jacques	<i>Un leone cucciolo</i> 	Torino	S.A.I.E.	-	26x21,5	-	Stampato in Svizzera	-	Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1947	-
1957	<b>Patellani Federico-</b> Bonicelli Vittorio	<i>*I Maya</i> 	Milano	Aldo Martello	-	29x22	-	Stampato in Italia	-	-	-
1957	<b>Von Matt Leonard-</b> Trochu Francis	<i>Bernadette Soubirous</i>	Genova	Stringa	-	24,5x17,5	-	Stabilimenti Grafici AGIS, Genova	L. 3000	Zürich, NZN-Buchverlag, [1956].	Padova, Il messaggero di S. Antonio, 1963.

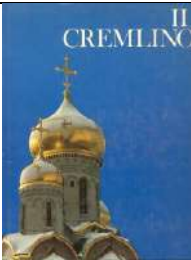





											
1958	<b>Bergmann</b> Astrid- Roy Claude	<i>Ciff. Il volpacchiotto</i> 	Torino	S.A.I.E.	-	28x22	-	Stampato in Svizzera	-	Stoccolma, Ab Rabén&Sjo gren, [1957]	-
1958	<b>Rensi Rodolfo</b>	<i>Trentino terra viva</i> 	Trento	Dolomia	-	31x21,5	-	-	-	-	Trento, Dolomia, 1985
1958	<b>Von Matt</b> Leonard- Vicaire Marie Humbert	<i>Domenico di Guzman</i>	Genova	Stringa	-	24,5x17,4	-	Stabilime nti Grafici AGIS, Genova	L. 3000	Zürich, NZN- Buchverlag , [1957].	-

											
1959	<b>Blum Kurt- Rebuffo Luciano</b>	<i>Immagini di una città</i> 	Milano	Lerici	Forma-vita	22,5x17,5	Giulio Confalonier i- Illo Negri	Centro studi Lerici sezione grafica e arti grafiche Olma, Milano	L. 3000	-	-
1959	<b>Carrieri Mario</b>	<i>*Milano Italia</i> 	Milano	Lerici	Forma-vita	29x25	Giulio Confalonier i- Illo Negri (direzione grafica)- Giuseppe Trevisani (schema di impaginazi one)- Mario Carrieri (montaggio )	Stabilime nto d'arti grafiche Amilcare Pizzi, Milano	L. 5000	-	-
1959	<b>Frank Robert</b>	<i>Gli americani</i>	Milano	Il Saggiatore	Specchio del mondo- Specchio del mondo	19x21	Robert Delpire- Jacques Monory	Stampato in Italia	L. 2500	Paris, Delpire, 1958	Roma, Contrasto, 2008



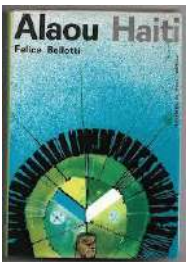
					sez. storia						
1959	<b>Klein William</b>	<i>Rome</i> 	Milano	Feltrinelli	-	28,5x22,5	-	Stampato in Francia	L. 2500	Paris, Seuil, 1959	Roma, Contrasto, 2009
1959	<b>Masotti Antonio- Bacchelli Riccardo</b>	<i>Ritorno sotto i portici</i> 	Bologna	Nuova Abes	Itinerari	17,5x13	-	Tipografi a Gamma, Bologna	L. 500	-	-
1960	<b>Ballo Aldo- Mulas Ugo; Scarzella Mazzocchi Elda</b>	<i>Lasciatemi giocare</i> 	Milano	Rizzoli	-	15x14	Albe Steiner	Angelo Rizzoli, Milano	-	-	-

1960	<b>Bonardi Francesca- Tucci Giuseppe</b>	<i>Nepal</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13	-	Zincograf ia fiorentina	L. 1600	-	-
1960	<b>Castellano Mimmo</b>	<i>La valle dei trulli</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13	[Mimmo Castellano]	Zincograf ia fiorentina	L. 1000	-	-
1960	<b>Castellano Mimmo</b>	<i>*Moods</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	-	28x24	Mimmo Castellano	Tipografi a Cressati Zinco di Albrizio, Bari	L. 4000	-	-
1960	<b>Duncan David Douglas</b>	<i>Il Cremlino</i>	Milano	Garzanti	-	33,5x26	-	-	-	New York, Graphic Society, 1960; London, Studio Books;	-



										Lausanne, Edita S.A., 1960	
1960	<b>La Piccirella Francesca Romana</b>	<i>Luci della Somalia</i> 	Firenze	Sansoni	-	29,5x24,5	Piero Berta	Zincotecnica e Tipocolor, Firenze	L. 10000	-	Roma, Lo scaffale, 1969
1960	<b>Maraini Fosco</b>	<i>L'isola delle pescatrici</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13	-	Zincografia fiorentina	L. 1800	-	Bari, Leonardo Da Vinci, 1961
1960	<b>Masotti Antonio- Biasion Renzo</b>	<i>Le torri di Bologna</i>	Bologna	Nuova Abes	Itinerari	17,5x13	-	Tipografia Gamma, Bologna	L. 600	-	-




											
1960	<b>Penn Irving</b>	<i>Momenti</i> 	Milano	Domus	-	33x24,5	Clark & Way, Inc, New York	Camera Publsche r C. J. Bucher, Lucerna	L. 10000	New York, Simon & Schuster, 1960; Lucerne, Camera publisher: C. J. Bucher, 1960	-
1960	<b>Quilici Folco</b>	<i>Ultimo paradiso</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13	-	Zincograf ia fiorentina	-	-	Bari, Leonardo Da Vinci, 1962; 1964
1960	<b>Reismann Janos-</b> Levi Carlo	<i>*Un volto che ci somiglia</i>	Torino	Einaudi	Fuori collana	28,5x23	[2000 copie]	Chr. Belser, Stoccarda	L. 7000	Stuttgart, Chr. Belser Verlag, 1959	-




											
1960	<b>Riva Kuroki-Null Brent;</b> Riva Lavinia	<i>Dal Perù</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13	-	Zincografia fiorentina	-	-	Bari, Leonardo Da Vinci, 1961
1960	<b>Sammartino Lori</b>	<i>*Amore a Roma</i> 	Milano	Minerva	-	28,5x22	-	Stampato in Italia	-	-	-
196[0]	<b>Schulthess Emil</b>	<i>Antarctica</i> 	Milano	Martello	-	21x36	-	Stampato in Svizzera	-	Zürich, Artemis Verlags, 1960; New York, Simon & Schuster, 1960; London,	-



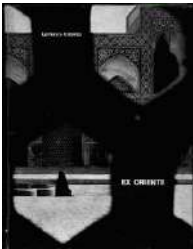
										Collins, 1960	
1960	<b>Waagenaar Sam-</b> Moravia Alberto; Pasolini Pier Paolo	<i>*Donne di Roma</i> 	Milano	Il saggiatore	Specchio del mondo – Sezione storia	19,5x21,5	-	Grafaprint , Milano	L. 3000	Utrecht, A.W. Bruna &Zoon, 1959; London, Andre Deutsch, 1960	-
1961	<b>Bavagnoli Carlo</b>	<i>Cara Parma</i> 	Milano	Amilcare Pizzi	-	34x26	-	Arti grafiche Amilcare Pizzi, Milano	-	-	Parma, Grafiche STEP, 1993
1961	<b>Bellotti Felice</b>	<i>Alaou Haiti</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13	Mimmo Castellano	Zincograf ia fiorentina	L. 1800	-	Bari, Leonardo Da Vinci, 1964
1961	<b>Darbois Dominique-</b> Vigneau Philippe	<i>Gli algerini in guerra</i>	Milano	Feltrinelli	Universale economica	17,6x11	-	Grafaprint , Milano	-	-	-









											
1961	<b>Duncan David Douglas</b>	<i>I Picasso di Picasso</i> 	Milano	Garzanti	-	29x25	David Douglas Duncan	Imprimerie Centrale, Lausanne-Officine grafiche Garzanti, Milano	L. 18000	New York, Harper & Brothers, 1961; London, Macmillan & Co, 1961; Lausanne, Edita S.A, 1960	Milano, Garzanti, 1962; 1963; 1964
1961	<b>Finocchiaro Mario</b>	<i>Gent di Milan</i>	Milano	-	Pubblicato dalla rivista "Fotografia"	-	-	M. Seimand	L. 2500	-	-
1961	<b>Liberman Alexander</b>	<i>Gli artisti nel loro studio</i> 	Milano	Il Saggiatore	-	33x24,5	Anita Klinz (copertina e sopracopertina)- Daniele Baroni (impaginazione del testo)	Conzett & Huber Zurigo	-	New York, Viking Press, 1960; Grenoble, éditions Arthaud, 1961	-


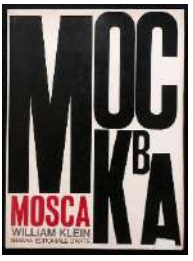

1961	<b>Sammartino Lori</b>	<i>*La domenica degli italiani</i> 	Milano	Minerva	-	28,5x24,5	Pino Stampini (veste tipografica)	Stampato in Italia	-	-	Milano, Isbn, 2009
1962	<b>Beny Roloff</b>	<i>Al tempo degli dei. Un fotografo sulle orme di Ulisse</i> 	Milano	Electa	-	32x28	Roloff Beny	[1500 copie]	-	New York Viking Press, 1962; London, Thames & Hudson, 1962; Paris, Arthaud 1964	-
1962	<b>Chiaia Vittorio</b>	<i>I Pueblos. Villaggi indiani nel south-west americano</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13	-	Dedalo Litostampa, Bari	L. 1500	-	-

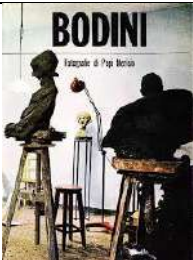



1962	<b>Schulthess Emil</b>	<i>Amazzonia</i> 	Milano	Martello	-	21x36	-	Stampato in Svizzera	-	Zürich, Artemis Verlags 1962; New York, Simon & Schuster, 1962; Zürich, Artemis, 1962	-
1962	<b>Schulthess Emil</b>	<i>Africa. Dal Mediterraneo al capo di Buona Speranza</i> 	Milano	Federico Motta	-	27x26	-	IGD, Novara	-	Zürich, Manesse Verlag, Conzett & Huber 1958; Paris, Delpire 1958	-
1963	<b>Kunkel Heinrich</b> - Rinaldi Giovanni	<i>La vita di Gesù</i> 	Milano	Vita e pensiero	-	27x17	-	Stabilimento grafico R. Scotti, Milano	-	-	-
1963	<b>Bavagnoli Carlo</b>	<i>*Gente di Trastevere</i>	Milano	Mondadori	-	29x26	Romolo Milani	Officine grafiche	L. 5000	-	Parma, Grafiche

								veronesi, Mondadori. [2173 copie]			STEP, 1996
1963	<b>Bonardi Francesca- Tucci Giuseppe</b>	<i>La via dello Svat</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13	-	Dedalo Litostamp a, Bari	L. 1800	-	-
1963	<b>Colombo Lanfranco</b>	<i>*Ex oriente</i> 	Venezia	Edizioni del diaframma	Immagini dall'oriente	28x25	Giancarlo Iliprandi- Luigi Crocenzi (montaggio )	Fantoni Arte grafica, Venezia	L. 5000	-	-
1963	<b>Masotti Antonio - Bacchelli Riccardo</b>	<i>*Le bolognesi</i>	Bologna	Nuova Abes	Grandi itinerari	26,5x21	Giorgio Ruggeri (impaginazi one)	Tipografi a gamma, Bologna	L. 4500	-	Bologna, Nuova Abes 1964.

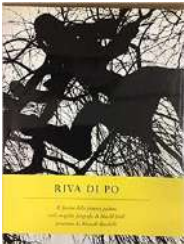


											
1963	<b>Radaelli Alda</b> – Monicelli Franco	<i>Il deserto dei sabra</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13,2	-	Dedalo Litostamp a, Bari	L. 1500	-	-
1963	<b>Samugheo</b> <b>Chiara-</b> <b>Cisventi</b> <b>Carlo- Pinna</b> <b>Franco-</b> <b>Secchiaroli</b> <b>Tazio;</b> Moravia Alberto	<i>Claudia Cardinale</i> 	Milano	Lerici	Oggi nel mondo	23,5x14,5	Giulio Confalonier i- Illo Negri	Milano, Interpress	-	Bonn, Verla g der Europäisch en Bücherei H. M. Hieronimi, 1964; Paris, Flammaron 2010.	Milano, Ghibli, 2015.
1964	<b>Casiraghi</b> <b>Tranquillo</b>	<i>Giuseppe Guerreschi</i>	Milano	Bassoli Fotoincisio ni	*Quaderni di Imago	23,5x17,5	Cesare Colombo	Stabilime nto Poligrafic o G. Colombo S.p.a., Milano	L. 3000	-	-

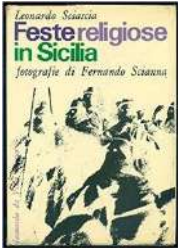


											
1964	<b>Colombo Cesare</b>	<i>Giancarlo De Carlo</i> 	Milano	Bassoli Fotoincisioni	*Quaderni di Imago	23x17,5	Cesare Colombo	Stabilimento Grafico Tamburini, Milano	L. 3000	-	-
1964	<b>Colombo Lanfranco</b>	<i>*Cinque rune</i> 	Milano	Edizioni del diaframma	Immagini dalla Scandinavia	27x24	Giancarlo Iliprandi-Luigi Crocenzi (montaggio)	Fantoni Arte grafica, Venezia	L. 6000	-	-
1964	<b>Frisia Emilio</b>	<i>Giovanni Arpino</i>	Milano	Bassoli Fotoincisioni	*Quaderni di Imago	23,5x17,5	Cesare Colombo	Stabilimento Grafico Tamburini, Milano	L. 3000	-	-



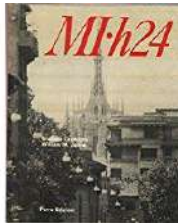
											
1964	Klein William	<i>Mosca</i> 	Milano	Silvana	-	35,1x26,2	-	Stampato in Giappone	-	New York, Crown, 1964; Tokyo, Zokeisha, 1964; Hamburg, Nannen Verlag GmbH, 1965	-
1964	Klein William	<i>Tokyo</i> 	Milano	Silvana	-	35,5x26	William Klein	Stampato in Giappone	-	New York, Crown, 1964; Tokyo, Zokeisha, 1964; Paris, Delpire, 1964	-
1964	Merisio Pepi	<i>Floriano Bodini</i>	Milano	Bassoli Fotoincisio ni	*Quaderni di Imago	23,5x17,5	Cesare Colombo	Stabilime nto Poligrafic o G. Colombo S.p.a,	L. 3000	-	-



								Milano			
1965	<b>Castellano</b> <b>Mimmo-</b> Sinisgalli Leonardo	<i>*Paese lucano</i> 	Milano	Amilcare Pizzi	-	31,5x28	Mimmo Castellano	Stabilime nto d'arti grafiche Amilcare Pizzi, Milano [2000 copie]	Fuori comm ercio. Strenn a nataliz ia ENI	-	-
1965	<b>Gozzano</b> <b>Renato-</b> <b>Maurach</b> <b>Karin;</b> Consiglio Alberto	<i>Magia di Porta Portese</i> 	Roma	Canesi	-	31x27	-	Poligrafic a&carteva lori, Portici (Na)	L. 15000	-	-
1965	<b>Maechler</b> <b>Rene-</b> Thonet Georges	<i>Paesaggi di donna</i> 	Milano	Bruno Alfieri	-	24x29,5	-	Fantoni Artegrafic a, Venezia	L. 6000	Basel, Basilius Presse	-









1965	<b>Null Harold-</b> Bacchelli Riccardo	<i>Riva di Po</i> 	Verona	Valdonega	-	35x27	-	Stamperia Valdonega, Verona	-	-	Perugia, Mastri Cartai Editori, 1987
1965	<b>Orsi Carlo-</b> Pirelli Giulia	<i>*Milano</i> 	Milano	Bruno Alfieri	-	40x30	Giancarlo Iliprandi	Fantoni Artegrafica, Venezia. [500 copie]	L. 8000	-	-
1965	<b>Patellani Federico</b>	<i>KK</i> 	Milano	Bruno Alfieri	Reporter	15x12,5	-	Stampato in Italia	-	-	-
1965	<b>Patellani Federico</b>	<i>25 anni di fotografie per i giornali</i>	Milano	Aldo Martello	Quaderno uno della biblioteca di Sesto S. Giovanni	23x21	Giancarlo Iliprandi	Cromotipi a Sormani, Milano	-	-	-

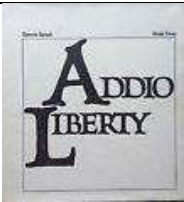


1965	<b>Scianna Ferdinando- Sciascia Leonardo</b>	<i>*Feste religiose in Sicilia</i> 	Bari	Leonardo Da Vinci	Piccolo orizzonte	19x13,5	Mimmo Castellano	Dedalo Litostamp a, Bari	L. 2800	-	Palermo, L'immagi ne 1987
1966	<b>Faganello Flavio- Rossi Giorgio</b>	<i>I giorni del dramma</i> 	Trento	Publilux	-	31x21	-	-	-	-	-
1966	<b>Lattuada Victor</b>	<i>Milano fuori porta</i> 	Milano	Bassoli Fotoincisio ni	In "Imago" n. 10	14x12	-	Arti grafiche Moretti	-	-	-
1966	<b>Parini Giovanni- Renzi Rezo</b>	<i>La galassia Medicina</i>	Bologna	Labanti e Nanni	-	17x16	-	Tipografi a Labanti e Nanni,	-	-	-


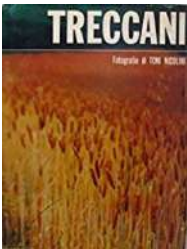

								Bologna			
1966	<b>Vaccari Franco</b>	<i>Le tracce</i> 	Bologna	Sampietro	-	23x23	-	Grafiche Mignani Bologna, 2100 copie di cui 1000 numerate 0-999 per il mercato italiano; 1000 numerate I-M per il mercato estero; 100 senza numero e non venali	-	-	-
1966	<b>Zanca William- Gramigna Giuliano</b>	<i>*Mih24</i> 	Milano	Ferro	-	23,7x19,5	Piero Marras	Stabilime nto grafico Matarelli, Milano	L. 3500	-	-
1966	<b>Zanca</b>	<i>*Fiume Po</i>	Milano	Ferro	-	27,5x27	Luigi	Stabilime	L.	-	-

	<b>William-Zavattini</b> Cesare						Testori	nto Grafica Matarrelli, Milano	5800		
1966	<b>Zannier Italo-</b> Marasi Pieraldo	<i>*Immagini e poesie</i> 	Milano	Bassoli Fotoincisioni	In "Imago 9"	18,5x15,5	-	Bassoli Fotoincisioni-S.A.G.S. A., Milano	L. 1500	-	-
1967	AA.VV.	<i>Milano</i> 	Milano	Electa	*Le città che sono l'Italia	28,5x25	Luigi Crocenzi-Diego Birelli	Fantoni Artegrafica, Venezia	L. 6000	-	-
1967	<b>Berengo Gardin</b> <b>Gianni-</b> Soavi Giorgio	<i>Viaggio in Toscana</i> 	Firenze-Venezia	Marchi & Bertolli-Alfieri edizioni d'arte	-	22,5x28,5	-	Eiliographs, Lausanne	L. 6000	Lausanne, La Guide du Livre-Clairefontaine, 1967 (in 10000 copie)	-




1967	<b>Bernardi Gios-</b> Bebber Mario	<i>Gente che va</i> 	Roma	s.n.	-	28x21,2	Giulio Bergami	Editoriale Grafica, Roma	-	-	Alcione, Lavis, 2009.
1967	<b>Castellano Mimmo</b>	<i>*Noi vivi</i> 	Bari	Dedalo	-	22x22	Mimmo Castellano	Dedalo litostampa, Bari	L. 2000	-	-
1967	<b>Cresci Mario;</b> Musacchio Aldo- Orioli Ferruccio- Panella Raffaella	<i>Quaderno del Piano</i> 	Tricarico	Comune di Tricarico	-	21x14	-	-	Distribuzione gratuita nelle scuole	-	-
1967	<b>De Biasi Mario</b>	<i>La donnina di Milano</i>	Milano	Bassoli Fotoincisioni	Imago	31x25	-	S.p.a Antonio Cordani, Milano	L. 3500	-	-

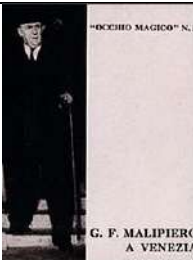


											
1967	<b>Fedeli Franco</b>	<i>Subliminal Anna</i> 	Roma	Giglio	-	34x24	Niko Sanfelice di Bagnoli-Sandro Sabatini-Franco Fedeli	Arti grafiche Benni, Roma	-	-	-
1967	<b>Garrubba Caio- Cascio Calogero;</b> Masina Ettore	<i>*Lazzaro alla tua porta</i> 	Roma	Anonima Veritas Editrice	-	33x24,5	Piergiorgio Maoloni	Graphocolor s.p.a., Roma	L. 1500	-	-
1967	<b>Iliprandi Giancarlo</b> – Pavesi Giorgio	<i>Addio liberty</i>	Varese	La tipografica Varese	-	24,5x22	-	La tipografica Varese, Varese	L. 6000	-	Varese, La tipografica, 2014


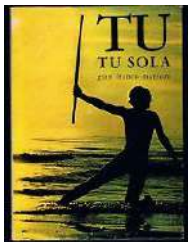
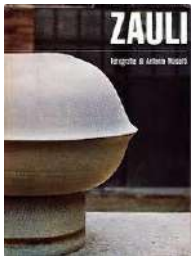
											
1967	<b>Invernizzi Elirio</b>	<i>I bambini</i>	Torino	Rotocalco Dagnino	-	34x23,5	-	Rotocalco Dagnino, Torino	-	-	-
1967	<b>Kessle Gun - Myrdal Jan</b>	<i>Viaggio in Cina</i> 	Torino	Einaudi	-	25,5x22,5	-	Amilcare Pizzi, Milano	L. 5000	New York, Random House, 1965; London, Chatto&Windus, 1965	-
1967	<b>Mulas Ugo</b>	<i>Giovanni Pintori</i> 	Milano	Bassoli Fotoincisioni	*Quaderni di Imago	23,5x17,5	-	Arti Grafiche F. Ghezzi, Milano	L. 3000	-	-
1967	<b>Mulas Ugo; Solomon Alan</b>	<i>*New York arte e persone</i>	Milano	Longanesi	I marmi	33,5x24,5	Michele Provinciali	Stabilimenti di arti grafiche Alfieri & Lacroix,	L. 10000	New York, Holt, Rinehart and Winston,	-




								Milano		1967; Spain, Editorial Lumen, 1967	
1967	Nicolini Toni	Ernesto Treccani  	Milano	Bassoli Fotoincisio ni	*Quaderni di Imago	23,5x17,5	Cesare Colombo	Tipografi a S.p.a. Antonio Cordani, Milano	L. 3000	-	-
1968	AA. VV.	Firenze, Piazza S. Marco, 30 gennaio '68  	Firenze	Cooperativ a Libreria USF	-	22x22	-	Tipografi a giuntina, Firenze	-	-	-
1968	Achilli Sante- Cima Annalisa	Eugenio Montale, via Bigli, Milano	Milano	All'insegna del pesce d'oro	*Occhio magico	10x7,4	-	Officine d'arte grafiche A. Lucini & C.	L. 600	-	-



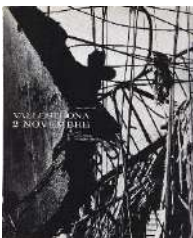


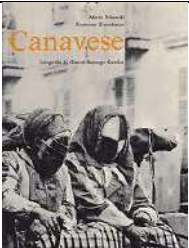
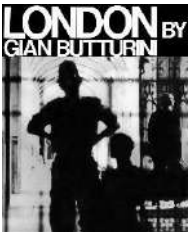

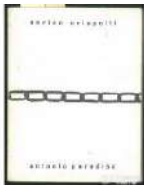
								1500 copie			
1968	<b>Baranzelli Dino</b>	<i>Lady lady</i> 	Milano	Baldini e Castoldi	-	34,5x25	-	P. Grafica SRL, Milano	L. 3800	-	-
1968	<b>Bidermanas Izis- Mc Mullen Roy</b>	<i>Marc Chagall e il suo mondo</i> 	Milano	Il saggiatore	-	33x24,5	-	-	-	London, AldusBooks, [1968]	-
1968	<b>Bottino Franco- Cima Annalisa</b>	<i>Malipiero a Venezia</i>	Milano	All'insegna del pesce d'oro	*Occhio magico	10x7,4	-	Tipografi a U. Allegretti di Campi. 1000 esemplari	L. 500	-	-



											
1968	<b>Colombo</b> Giorgio- Agnetti Vincenzo	* <i>Enrico Castellani</i> 	Milano	Achille Mauri	-	30,5x30,5	Giorgio A. Colombo	AGP- Azienda Grafica di pubblicità , Milano	L. 10000	-	-
1968	<b>De Biasi</b> Mario- Santucci Luigi	<i>Cantico delle cose di Papa Giovanni</i> 	Milano	Mondadori	-	31x23,5	-	Officine d'arti grafiche veronesi, Mondador i	L. 4000	-	-
1968	<b>List Herbert-</b> De Sica Vittorio	* <i>Napoli e i suoi personaggi</i>	Milano	Rizzoli	-	28x24	-	Stabilime nto Rizzoli editore, Milano	L. 7000	Hamburg, Sigbert Mohn Verlag, 1962	-

											
1968	<b>Marzoni Gian Franco;</b> Pavesi Pier Maria	<i>Tu tu sola</i> 	Milano	Baldini e Castoldi	-	34,5x25,5	-	Movicolo r, Milano	L. 6000	-	-
1968	<b>Masotti Antonio</b>	<i>Carlo Zauli</i> 	Milano	Bassoli Fotoincisio ni	*Quaderni di Imago	23,5x17,5	Cesare Colombo	Arti grafiche GILCAR, Milano	L. 3000	-	-
1968	<b>Mulas Ugo-</b> Cima Annalisa	<i>Con Marianne Moore</i>	Milano	All'insegna del pesce d'oro	*Occhio magico	10x7,4	-	Officina d'arte grafica A. Lucini &C, Milano. 1000 esemplari	L. 500	-	-

											
1968	<b>Mulas Ugo</b>	<i>*Lucio Fontana</i> 	Milano	Achille Mauri	-	30,5x30,5	Giorgio A. Colombo	AGP Aziende grafiche pubblicitarie, Milano	[L. 10000]	-	-
1968	<b>Pin Giuseppe</b>	<i>Siamo tutti contro Praga</i> 	Milano	Jaca Book	-	31x24,5	Bruno Monguzzi	Industrie Grafiche A. Nicola & C., Varese	L. 1400	-	-
1968	<b>Raffini Mauro</b> Caballo Ernesto	<i>Il diluvio in Piemonte, novembre 1968</i> -	Torino	IRP	-	24x17	-	Officine grafiche I.R.P. s. p. a. rotocalco, Torino	L. 300	-	-

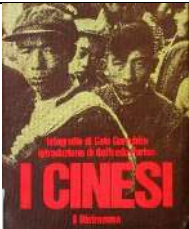


											
1968	<b>Vilander Ica</b>	<i>La donna vista da una donna</i> 	Torino	Dellavalle	-	25x25	-	Archetipo grafica, Milano	L. 6000	Paris, Editions de la table ronde, 1967	-
1969	<b>Antonaci Franco-</b> Novelli Piero; Benedetto Pier Paolo	<i>Vallestrona 2 novembre</i> 	Milano	Cordani	-	26x23	Franco Antonaci-Walter Landoni (consulenza grafica)	Stabilimento tipografico S. p. a Antonio Cordani, Milano	L. 3.700	-	-
1969	<b>Berengo Gardin Gianni-</b> Minardi Mario- Franchetto Ermanno	<i>Canavese</i>	Torino	Aeda	-	22x28,5	-	-	-	-	-




											
1969	<b>Butturini Gian</b>	<i>London</i> 	Verona	SAF	-	34x28	-	Officine SAF graphic service, Verona	L. 5000	-	(ripubblicato nel 2018 in copia anastatica da Martin Parr)
1969	<b>Cerati Carla-Berengo Gardin Gianni;</b> Basaglia Franco, Ongaro Franca	<i>*Morire di classe</i> 	Torino	Einaudi	Serie politica	18x24	-	Industrie grafiche Zeppegno Torino. [10000 copie]	L. 1200	-	Einaudi 1974-1976-1978; Muggia, Editore Duemilau no 2008.
1969	<b>Cattaneo Enrico-Crispolti Enrico</b>	<i>Antonio Paradiso</i> 	Milano	All'insegna del pesce d'oro	Nuova serie illustrata	12x9	-	Lito Fotocospm opresse, Milano. 1500 esemplari	-	-	-
1969	<b>Ciol Elio-</b>	<i>Assisi</i>	Padova	Ed.	-	25x25	-	Padova,	-	-	-

	Turoldo David, Cavallina Paolo, Bargellini Piero			messaggero				Messagge ro di S. Antonio			
1969	<b>Colombo Giorgio</b>	<i>*Enrico Baj</i> 	Milano	Achille Mauri	-	30,5x30,5	Giorgio A. Colombo	-	L. 12000	-	-
1969	<b>Conchiglia Augusto</b>	<i>Guerra di popolo in Angola. Reportage fotografico realizzato con i partigiani dell'MPLA</i> 	Roma	Lerici	-	17,5x15,5	-	Litopress	L. 2000	-	-
1969	<b>Corinaldi Giulio- Valeri Diego</b>	<i>Luce e colori di Venezia</i>	Milano	Silvana	-	32,5x24,5	Walter Cappellotto	Stabilime nto d'arti grafiche Amilcare Pizzi,	L. 10000	-	-


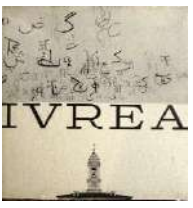


								Milano			
1969	<b>D'Alessandro Luciano-</b> Piro Sergio	<i>*Gli esclusi</i> 	Milano	Il diaframma	-	31,5x24,5	Michele Ketoff	Arti Grafiche Pezzini, Milano	L. 6000	-	-
1969	<b>Freed Leonard</b>	<i>Black in white America</i> 	Milano	Il diaframma	-	26,5x23	Leonard Freed (lay-out) - Josje Pollman (Total design: design typography) Maurice Smith (cover)	Printed in the Netherlands.	-	New York, Grossman, 1969.	-
1969	<b>Garrubba Caio-</b> Parise Goffredo	<i>*I cinesi</i>	Milano	Il diaframma	-	31,5x24,5	Michele Ketoff	Arti grafiche Pezzini, Milano	L. 5000	-	-


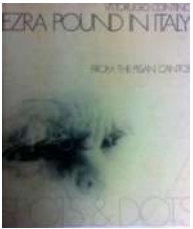






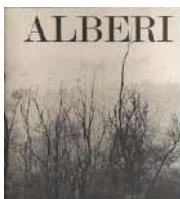
											
1969	<b>Isaia Enzo</b>	<i>Noi alpini</i> 	Milano	Il diaframma	-	31,5x24,5	Giulio Tua	Stampa IGIS (Industrie Grafiche Italiane Stucchi), Milano	-	-	Moncalieri, Fratelli Pozzo, 1999; Milano, Ugo Mursia, 2005
1969	<b>Le Parc Julio</b>	<i>*Julio Le Parc</i> 	Milano	Achille Mauri	-	30,5x30,5	Giorgio A. Colombo	A.G.P. Aziende grafiche pubblicitarie, Milano	[l. 12000]	-	-
1969	<b>Lucini Giorgio</b>	<i>Racconto di un pittore, Antonio Calderara</i>	Milano	All'insegna del pesce d'oro	Serie iconografica	12,5x9,5	-	Officina d'arte grafica A. Lucini & C., Milano. 1000 esemplari	L. 1500	-	-

											
1969	<b>Merisio Pepi-Chiodi</b> Luigi	<i>Terra di Bergamo</i> 	Bergamo	Banca popolare di Bergamo	-	27x23 (3 voll.)	Cesare Colombo	Poligrafiche Bolis, Bergamo	-	-	-
1969	<b>Mulas Ugo-Cima</b> Annalisa	<i>Allegria di Ungaretti</i> 	Milano	All'insegna del pesce d'oro	*Occhio magico	10x7,6	-	Officine d'arte grafica A. Lucini & C. 1500 esemplari	L. 600	-	-
1969	<b>Padovan Renato-</b> Tanzi Giuseppe	<i>Ignis 25</i>	S.l.	S. n.	-	29x21,5	-	Rizzoli, Milano	-	-	-

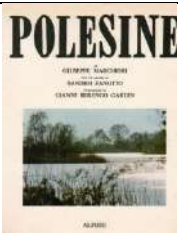



											
1969	<b>Veronese Marcel- Perez Jean Claude</b>	<i>Mademoiselle 1+1</i> 	Torino	Dellavalle	-	36x27,5	Alain Wienc	-	L. 8000	UK, Bodley head	-
1969	<b>Vogel Carlo</b>	<i>Al fatah</i> 	Milano	Vangelista	-	21x14,5	Giorgio Fioravanti	Ubezzi & Dones	L. 2000	-	-
1970	AA.VV.	<i>Genova 7-8 ottobre 1970. Il fango negli occhi</i>	Genova	Sagep	-	23x21,5	Emanuela Tenti	Officina grafica della Sagep s.p.a., Genova	L. 2500	-	-

											
1970	<b>Berengo Gardin Gianni-Mulas Mario-Roiter Fulvio</b>	<i>Ivrea</i> 	Milano	Electa	*Le città che sono l'Italia	28,5x26	Luigi Crocenzi	Fantonigrafica, Venezia	-	-	-
1970	<b>Berengo Gardin Gianni-Marchiori Giuseppe, Perocco Guido, Zanutto Sandro</b>	<i>Immagine di Venezia</i> 	Milano	Galassia	-	33x22,5	-	-	-	-	-
1970	<b>Berengo Gardin Gianni</b>	<i>L'occhio come mestiere</i> 	Milano	Il diaframma	-	26x22,5	Cesare Colombo	-	-	-	-
1970	<b>Ciol Elio</b>	<i>Al luogo del</i>	Udine	Doretti	-	20,5x20,5	-	Doretti,	-	-	-



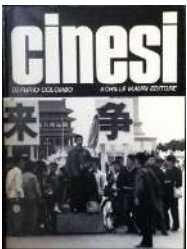
		<i>Giulio: il camposanto di Vajont</i> 						Udine			
1970	<b>Contino Vittorugo</b>	<i>Ezra Pound in Italy. From the Pisan cantos. Spots &amp; dots</i> 	Venezia	Ivancich [Distribuito da Alfieri, Venezia]	-	29x25	-	Grafiche LEMA, Maniago del Friuli. 1500 esemplari	-	-	New York, Rizzoli International, 1978; 1984
1970	<b>Di Paolo Paolo</b>	<i>I cadetti</i> 	S. l.	S. n.	Supplemento al “Notiziario Esercito”	32x23,5	-	-	-	-	-
1970	<b>Fratta Arturo</b>	<i>Napoli sempre</i>	Napoli	EDART	-	36x30,5	Giuseppe Alario	Poligrafica e cartavalori, Ercolano	L. 24000	-	-



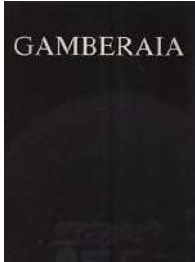
											
1970	<b>Lotti Giorgio</b>	<i>*Venezia muore</i> 	Milano	Il Diaframma	-	26x22	Floriana Sciarpa	Stampa Igis (Industrie Grafiche Italiane Stucchi), Milano	L. 4000	-	-
1970	<b>Muratori Renzo</b> – Ardy Gianna	<i>Porte</i>  +	Torino	Audasso	-	-	Eros Sogno	-	-	-	-
1970	<b>Petazzi Franco</b> – Sereni Vittorio	<i>Alberi</i> 	Milano-Roma	Carlo Bestetti Edizioni d'arte	-	31,5x26,5	-	Galli & Thierry, Milano	L. 7500	-	-


1970	<b>Ray Man</b>	<i>Oggetti d'affezione</i> 	Torino	Einaudi	Letteratura	21x13	-	Stampato a Torino per i tipi Einaudi [3041 copie]	L. 4000	-	Einaudi, Torino, 1983.
1970	<b>Zanca William-Tumiati Gaetano</b>	<i>Ferrara</i> 	Milano	Istituto Editoriale Italiano	-	28x21,5	P. Molinari	Officine grafiche dell'Istituto Editoriale Italiano, Milano	l. 6000	-	-
1970	<b>Zannier Italo</b>	<i>Giuseppe Zigaina</i> 	Milano	Bassoli Fotoincisioni	*Quaderni di Imago	23,5x17,5	Enzo Belfanti (impaginazione)	Arti Grafiche F. Ghezzi, Milano	L. 3000	-	-
1971	<b>Berengo Gardin Gianni-Marchiori</b>	<i>Polesine</i>	Venezia	Bruno Alfieri	-	29x25	-	Alfieri & Lacroix, Settimo Milanese	L. 10000	-	-

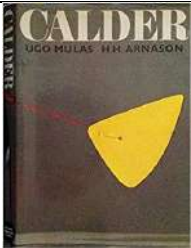

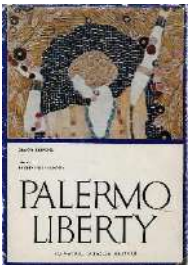
	Giuseppe; Zanotto Sandro										
1971	<b>Berlincioni Mauro- Ricci Luciano</b>	<i>Tuscania</i> 	Milano	Editphoto	*Suppleme nto di “Popular Photograph y italiana”	21,5x21,5	G. Iliprandi (art director) - F. Sciarpa (grafica)	Officine grafiche di Marradi, Firenze	L. 1500	-	-
1971	<b>Bertolotti Giovanni- Abdel Ciro- Fumagalli Carlo- Mascaretti Carlo; Bettanini Antonio- Mastrolonardo Pietro</b>	<i>La partita di calcio: un linguaggio giocato</i> 	Genova	Sagep	-	23x22	-	-	-	-	-
1971	<b>Butturini Gian</b>	<i>Cuba 26 luglio</i> 	Milano	Bareggi	-	30x23,5	Gian Butturini	SAF Graphic service, Verona	L. 3600	-	-


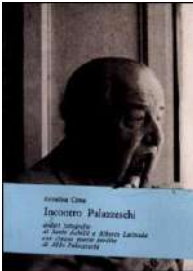






1971	<b>Aldo Cantarella</b>	<i>Alessandro Nastasio</i> 	Milano	Bassoli Fotoincisioni	*Quaderni di Imago	23,5x17,5	Cesare Colombo	-	L. 3000	-	-
[1971]	CGIL- CISL- UIL Fotografie di <b>Bianchi- P. Rabagli Piero- Sabatini Vezio</b>	<i>Il sud non aspetta più: ciò che la TV non vi ha fatto vedere sulla manifestazione dei 150000</i> 	Roma	Stasind	-	28x21	Luciano Prati	Stabilimento fratelli Spada, Roma	L. 700	-	-
1971	<b>Colombo Furio</b>	<i>I cinesi</i> 	Milano	Achille Mauri	-	30,5x23	G. Maggioli	Officine grafiche bolognesi	-	-	-



1971	<b>De Biasi Mario</b>	<i>Alfabeto</i> 	Milano	IPL	-	19,5x13	-	Amilcare Pizzi, Milano	L. 2000	-	-
1971	<b>Haas Ernst</b>	<i>La creazione</i> 	Milano	Garzanti	-	23,5x34,5	-	Aldo Garzanti S. p. a. [2500 copie]	L. 13000	New York, Viking Press, 1971; Paris, Denoel, 1971	Garzanti 1973; 1977
1971	<b>Gioventù Vittorio</b>	<i>La vita continua</i>	Fermo	Tarquini	-	24x25	-	Tipografia Tarquini, Fermo	L. 1600	-	-
1971	<b>Korab Balthazar</b>	<i>Gamberaia</i> 	Firenze	Centro Di	-	34,5x37,5	-	Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	L. 9000	-	-
1971	<b>Mazzacane Lello</b>	<i>Miseria e follia</i>	Milano	Editphoto	*Supplemento di "Popular Photography italiana"	20,5x20,5	Giancarlo Iliprandi (art director) - Floriana Sciarpa	Officine grafiche di Marradi, Firenze.	L. 1500	-	-




							(grafico)				
1971	<b>Merisio Pepi-Bianco Damiano</b>	<i>A casa sotto il sole</i> 	Milano	Edizioni Paoline	-	30x23,5	-	-	L. 5800	-	-
1971	<b>Moisio Aldo-Rosa Filiberto-Isaia Enzo e operatori di Fotofiat</b>	<i>L'uomo in fabbrica</i> 	Torino	Direzione informazioni del Gruppo Fiat	-	27x16	-	-	-	-	-
1971	<b>Mulas Ugo</b>	<i>Calder</i>	Milano	Silvana	-	30x22	-	Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	-	Londra, Thames & Hudson, 1971; New York, Viking	-

										Press, 1971: Paris, Ed. du Chêne, 1971	
1971	<b>Scianna Ferdinando- Rossi Annabella</b>	<i>Il glorioso Alberto</i> 	Milano	Editphoto	*Suppleme nto di “Popular Photograph y italiana”	20,5x20,5	Giancarlo Iliprandi (art director)- Floriana Sciarpa (grafico)	Officine grafiche di Marradi, Firenze	L. 1500	-	-
1971	<b>Scianna Ferdinando- Pirrone Gianni</b>	<i>Palermo Liberty</i> 	Caltanissetta- Roma	Salvatore Sciascia editore	-	28x20	G. Pietro Bascialla (grafica)	Srti grafiche Luigi Ambrosin i, Roma	L. 5000	-	-
1971	<b>Zannier Italo</b>	<i>*Una casa è una casa</i>	Pordenone	Ente provinciale per il turismo	-	28x24	Italo Zannier	Grafiche LEMA, Maniago del Friuli	L. 3000	-	Quinlan, San Severino Marche 2016 (copia anastatica )



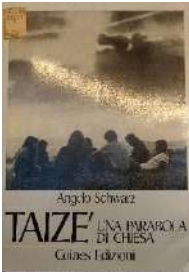
											
1972	<b>Achilli Sante-Lattuada Alberto;</b> Cima Annalisa	<i>Incontro Palazzeschi</i> 	Milano	All'insegna del pesce d'oro	*Occhio magico	10x8	-	Lucini, Milano. 1500 esemplari	L. 1000	-	-
1972	<b>Bini Gianfranco</b>	<i>Lassù gli ultimi. La vie des montagnards</i> 	Cremona	Arti Grafiche Persico Dante	-	24,5x30	-	Arti Grafiche Persico Dante, Cremona [Tiratura complessiva al 1979: 50000 copie]	L. 12000	-	Novara, Arti grafiche Cressa 1972; Milano, Virginia Pero (1974-1976-1978-1981)
1972	<b>Butturini Gian</b>	<i>Cile Venceremos</i>	Milano	Bareggi	-	30x23,5	-	Arti grafiche Bellomi, Verona	L. 3600	-	-




											
1972	<b>Butturini Gian</b>	<i>Dall'Irlanda dopo Londonderry</i> 	Milano	Bareggi	-	30x24	-	-	-	-	-
1972	<b>Carmi Lisetta</b>	<i>*I travestiti</i> 	Roma	Essedi Editrice	-	32x24	Floriana Sciarpa (grafica) - Giancarlo Iliprandi (montaggio e impaginazione) - Luciano D'Alessandro (consulenza editoriale)	Stampa grafiche A Nava [3000 copie]	L. 10000	-	-


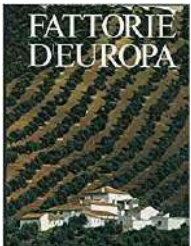

1972	<b>Circolo Flora</b>	<b>F.</b> <i>Mio figlio gioca: come? Dove?</i> 	Bologna	Ed. Anteo	-	24,5x17,5	-	-	-	-	-
1972	<b>D'Alessandro Luciano</b>	<i>Così Capri</i> 	Milano	Editphoto	*Supplemento a "Il Diaframma Fotografia italiana"	21x21	Giancarlo Iliprandi (art director) - Floriana Sciarpa (grafica) - Giuseppe Alario (montaggio)	-	L. 2000	-	-
1972	<b>De Biasi Mario</b>	<i>Uomo</i> 	Bologna	Calderini	Dalla parola all'immagini	27x21	Gianni Grazia	Officine grafiche Calderini, Bologna	L. 2800	-	-
1972	<b>Ferri Luciano-Govoni</b>	<i>*Elogio della pianura</i>	Copparo	Comune di Copparo	-	18x55,5	Dante Bighi (tema e	G. Colombi Spa, Pero	-	-	-




	Corrado; De Pisis Filippo						svolgimento)- Studio Bigli (impaginazione e coordinamento)	Milano			
1972	<b>Fontana Franco</b> – Preti Pier Paolo	<i>Modena una città</i> 	Modena	Litografia Ruggeri	-	34x24,5	Beppe Preti	Litografia Ruggeri, Modena-550 esemplari	-	-	Modena, Capricornio, 1973; Modena, Panaro, 1984.
1972	<b>Lollobrigida Gina</b>	<i>Italia mia</i> 	Firenze	Salani	-	26x29,5	-	Stamperia Valdonesi, Verona [10000 copie]	L. 8500	Paris, Flammaron, 1973; Budapest, Corvina Kiadó, 1973; Genève, Sedifo 1973; New York, Amphoto, 1973.	-
1972	<b>Lotti Giorgio</b> -Grazzini Giuseppe	<i>Il duomo avvelenato</i>	Cremona	S. n.	-	26x22	Floriana Sciarpa	Stampa Arti grafiche Persico	L. 2400	-	-

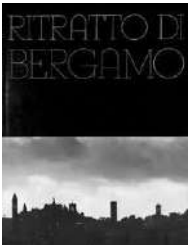






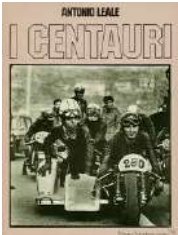
											
1972	<b>Pellegrino Michele-Bertino Sergio</b>	<i>Genti di provincia</i> 	Cuneo	Aga Il portichetto	-	27,5x21	-	Stabilimento litografico, Cuneo	L. 4300	-	-
1972	<b>Schwarz Angelo</b>	<i>Taizè una parabola di chiesa</i> 	Roma	Coines	-	27x20,5	Fiorenzo Tiberio	Emmekappa, Roma	L. 1500	Taizè. Les presses de Taizè	-
1972	<b>Snowdon Lord-Hart Derek</b>	<i>Una immagine di Venezia</i>	[Ivrea]	Olivetti	-	33x21	-	Conzett & Huber, Zurigo	Libro strettina	-	-




											
1973	<b>Agosti Paola-</b> B. Amico- S. Becchetti- M. Lanni	<i>Con i metalmeccanici le immagini della manifestazione del 9 febbraio 1973 a Roma</i>  	Roma	Federazione e lavoratori metalmeccanici	-	19x21	-	Stabilimento grafico editoriale Fratelli Spada, Roma	L. 2000	-	-
1973	<b>Antonaci Franco</b>	<i>I silenzi di Oropa</i>  	Milano	Capellini	-	28x23,5	Franco Antonaci	Stamperia Capellini, Milano	L. 8000	-	-
1973	<b>Berengo Gardin Gianni-</b> Valeri Diego	<i>Tempo veneziano</i>	Genova	Italsider	-	34,5x30,5	-	Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano 3500	Fuori commercio	-	-

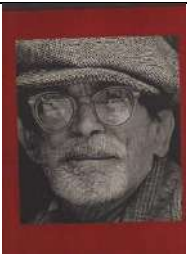



								copie			
1973	<b>Berengo Gardin Gianni- Arpino Giovanni</b>	<i>Fattorie d'Europa</i> 	Novara	Istituto Geografico De Agostini	-	31x23,5	-	Istituto geografico De Agostini, Officine grafiche Novara	Strenna FIAT	-	-
1973	<b>Borghesan Gianni</b>	<i>Via Manin 18</i> 	Udine	Doretta	-	27,5x21	Gianfranco Ellero	Tip. Doretta, Udine	L. 3500	-	-
1973	<b>Bubbio Aldo- Capostagno Ezio- Dufour Teresio- Mansi Savino- Minelli Franco</b>	<i>Torino immagini di una città sconosciuta</i>	Torino	Circolo ricreativo dipendenti comunali	-	31x24,5	-	AGES Arti grafiche, Totino	L. 6000	-	Torino, Grafiche Alfa editrice, 1975

											
1973	<b>Butturini Gian-</b> De Micheli Mario	<i>Cile Brigada Ramona Parra</i> 	Milano	Stampa Club	-	20x20	-	-	-	-	-
1973	<b>Butturini Gian</b>	<i>Berlino 1973: il festival mondiale della gioventù e degli studenti da un reportage di Gian Butturini</i> 	S. l.	Federazione giovanile comunista italiana	-	30x23,5	-	Poligrafica emiliana, Modena	-	-	-
1973	<b>Butturini Gian</b>	<i>F.L. Metalmeccanici. Significato di una lotta</i>	Brescia	Poligrafica bresciana	-	30x23,5	-	Poligrafica bresciana	L. 1000	-	-


1973	<b>Cameranove</b>	<i>Ritratto di Bergamo</i> 	Brescia	Vannini	-	33x24	-	-	L. 15000	-	Gorle, Gutenberg, 1981
1973	<b>Cascio Calogero-Masina Ettore</b>	<i>Quando io grido a te</i> 	Roma	Coines	-	30x21,5	Mario Monge	STIP, Torino	L. 7500	-	-
1973	<b>Colombo Giorgio-Weiner Lawrence</b>	<i>Once upon a time</i> 	Milano	Franco Toselli	-	17x12	Piera Crovetto	1000 esemplari	-	-	-
1973	<b>Duncan David</b>	<i>Prismatiche alla scoperta</i>	Milano	Fabbri	-	31x31	David Douglas	Offset Jean	L. 15000	New York, Harper	-




	<b>Douglas</b>	<i>di una Parigi sconosciuta</i> 					Duncan	Genoud S. A., Losanna		&Row, 1973	
1973	<b>Garuti Alberto</b>	<i>Ricordare Firenze</i> 	Firenze	Officine grafiche Firenze	-	30,5x24,5	Salvatore La Cagnina	Officine grafiche, Firenze	L. 15000	-	-
1973	<b>Leale Antonio</b>	<i>I centauri</i> 	Milano	Editphoto	-	29x21	Beppe Preti	Officine Grafiche di Marradi	L. 2000	-	-
1973	<b>Leidi Carlo</b>	<i>I santi contadini</i>	Bergamo	Icis	-	33x24,5	-	Icis, Bergamo	-	-	-
1973	<b>Lucas Uliano-Ramella</b> Franco, Rea Ermanno	<i>*Cinque anni a Milano</i>	Torino	Musolini	-	22,2x24	Davide Danti	Litografia S.T.I.L.E. Torino	L. 5000	-	-



											
1973	<b>Melmeluzzi Marcello</b>	<i>Il calcio femminile</i> 	Milano	Editphoto	Allegato al n. 182 de "Il diaframma"	28,5x21	Beppe Preti	Officine grafiche Marradi	L. 2000	-	-
1973	<b>Merisio Pepi- Brera Gianni</b>	<i>Po</i> 	Bergamo	Dalmine	-	32x23,5	Beppe Bettoni- Studio quota	Poligrafic he Bolis, Bergamo 3000 copie	Fuori comm ercio	-	-
1973	<b>Ragazzini Enzo- Vittorini Elio</b>	<i>Conversazione in Sicilia</i>	Ivrea	Olivetti	-	30x25	-	Elli& Pagani, Milano	Fuori comm ercio	-	-



											
1973	<b>Roiter Fulvio</b>	<i>Venezia viva</i> 	Milano	Sperling & Kupfer	-	28,5x22,5	Gianni Zennaro - Fulvio Roiter	Stabilimento Grafico Scotti, Milano	L. 12000	-	-
1973	<b>Tosi Libero</b>	<i>Vedere Parma</i> 	Parma	Luigi Battei	-	28,5x28,5	E. Bioli	Nuova S.T.E.P., Parma	-	-	-
1973	<b>Zannier Italo-Sgorlon Carlo</b>	<i>Il Cellina</i> 	Pordenone	Ente provinciale per il turismo	-	29,5x23,5	Italo Zannier	Doretto, Udine	-	-	-
1973	<b>Zecca Adriano-</b>	<i>Regni di pietra: alla</i>	Milano	Sugar	Universo sconosciuto	21x13,5	-	Tipolito Milano-	L. 3500	-	-






	<b>Zecca Damiano;</b> Kolosimo Peter, Homet Marcel	<i>scoperta del Pre preincaico</i> 						Roma, Milano			
1974	<b>Basilico Gabriele- Patellani Federico- Piano Santo;</b> Benedetti Arrigo- Calvino Italo- Soldati Mario.	<i>Ferro rosso terra verde</i> 	Genova	Italsider	-	33x30,5	-	Arti grafiche Lang, Genova. 4000 copie	Fuori comm ercio	-	-
1974	<b>Bellini Dario- Cascio Calogero- D'Amico Gaetano;</b> Masina Ettore	<i>Quando dico speranza</i> 	Roma	Coines	Universale Coines	19x12	-	Litografia Covi, Roma	L. 2700	-	-
1974	<b>Bini Gianfranco- Machetto Guido</b>	<i>Annapurna: spedizione italiana in Nepal</i>	Pero, Milano	Virginia	-	23,5x29	Gianfranco Bini	Athesia druck	L. 13000 + IVA	-	Pero, Virginia, 1980.



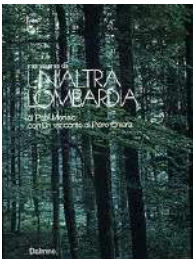
											
1974	<b>Buccianti Luca-Maccherini Paolo</b>	<i>Foto fuori campo</i> 	Siena	Centro offset	-	27,5x20,5	-	-	L. 3500	-	-
1974	<b>Cerati Carla; Serini Maria Livia</b>	<i>*Mondo cocktail</i> 	Cinisello Balsamo	Amilcare Pizzi	Progetto immagine	19x12,5	Roberto Sambonet [?]	Stabilimento grafico Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	L. 2500	-	-
1974	<b>D'Alessandro Luciano</b>	<i>Vedi Napoli</i>	Genova	SAGEP	Punto di vista	28x23,5	Giuseppe Alario	Officina Grafica della Sagep, Genova	L. 12000	-	-


											
1974	<b>De Bellis</b> <b>Giancarlo-</b> Neto Victor	<i>Primo maggio a Lisbona</i>	Milano	Teti- Edizioni del calendario	Supplement o al n. 355 de “Il calendario del popolo” a cura della sezione propaganda del PCI	23x14,5	Albe Steiner	-	-	-	-
1974	<b>Donato</b> <b>Fabio-</b> Profeta Alfredo	<i>Segni della città: appunti iconografici per un'analisi del linguaggio grafico di Napoli</i> 	Napoli	S. n.	Quaderni Ellisse	29x14	Alfredo Profeta	Tipolito La Nuova Stampa, Napoli	-	-	-

1974	<b>Duncan Douglas Duncan</b>	<i>Addio Picasso</i> 	Milano	Garzanti	-	32x25	-	Stampato in Svizzera	-	New York, Grosset& Dunlap, 1974; Munchen, Verlag Fritz Molden, 1974; London, Times Books 1974; Paris, Stock 1975	-
1974	<b>Federazione unitaria CIGL-CISL- UIL</b>	<i>La strage di Brescia: Piazza Loggia, 28 maggio</i> 	Brescia	Vannini	-	28x21	Ken damy studio	Tipolito Vannini, Brescia	L. 2000	-	-
1974	<b>Ferri Luciano- Molteni Renzo- Ortolani Sergio- Passaretti Sandro- Bighi Dante; Bassetti Piero-</b>	<i>*Milano vive</i>	Milano	Studio Bighi	-	100x35	Studio Bighi (grafica e organizzazi one generale)	2000 copie firmate	-	-	Milano, Bighi, 1983




	Restany Pierre										
1974	<b>Frisia Emilio</b>	<i>Montagna senza parole</i> 	Milano	Il castello	-	29,5x24	-	-	L. 9000	-	-
1974	<b>Grasso Giovanni- Pellicci Graziella</b>	<i>Staglieno</i> 	Genova	Sagep	-	28x22,5	Gabriella Zanobini	Officina grafica della Sagep, Genova	L. 12000	-	Genova, Sagep 1976.
1974	<b>Jodice Mimmo- Simone</b> De	<i>*Chi è devoto. Feste popolari in Campania</i>	Napoli	Ed. scientifiche	-	35x24,5	Alfredo Profeta (progetto e	Dedalo Litostamp a, Bari	L. 30000	-	-


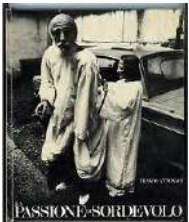
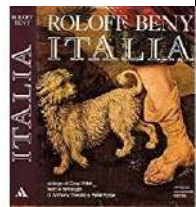

	Roberto						impaginazione)				
1974	<b>Lennart Nilsson</b>	<i>Questo è l'uomo</i> 	Milano	Paoline	-	27x23,5	Hakan Lindstrom	Stampato in Svezia	L. 16000	Bonniers, Sweden, 1973	Milano, Paoline 1974; 1977; 1981
1974	<b>Mattioli Paola-Candiani Anna</b>	<i>Immagini del no</i> 	Milano	All'insegna del pesce d'oro	*Occhio magico	10x7,7	-	[Officina d'arte grafiche A. Lucini & C.] 1000 copie	L. 2000	-	Copia anastatica in M. Parr, <i>The protest box</i> , Gottingen, Steidl, 2010
1974	<b>Mattioli Paola-</b> Ghitti Franca	<i>Orme del tempo</i>	Milano	All'insegna del pesce d'oro	Il quadrato	16x16	-	Tipografia Locatelli, Trezzano sul Naviglio	L. 4000	-	-



								2000 copie (di cui le prime 200 con incisione tirata a mano, numerata e firmata)			
1974	<b>Mazzacane Lello</b>	<i>Perché le feste</i> 	Roma	Savelli	Saggistica	21x15	-	Casalotti, Roma	L. 1500	-	-
1974	<b>Merisio Pepi</b>	<i>Immagine di un'altra Lombardia</i> 	Bergamo	Dalmine	-	31,5x23,5	Beppe Bettoni- Quota	Poligrafic he Bolis, Bergamo	Fuori comm ercio	-	-
1974	<b>Mezzanotte Angelo- Medina Felipe</b>	<i>Viento del pueblo</i>	Venezia	Corbo & Fiore	-	22x22	-	-	-	-	-

											
1974	<b>Odin Guido-</b> Gay Rita	<i>La pietra e la voce</i> 	Torino	Claudiana	-	31,5x22	Umberto Stagnaro	Officine Grafiche Artistiche Graf Art, Torino	L. 6500	-	-
1974	<b>Piemonti Giovanna-</b> Cima Annalisa	<i>Murilo Mendes di domenica</i> 	Milano	All'insegna del pesce d'oro	*Occhio magico	10x7,5	-	Lucini, Milano 1000 esemplari	L. 1500	-	-
1974	<b>Piemonti Giovanna</b>	<i>Il potere ai bambini</i>	Roma	Magma	Poetica dell'immagine fotografica	31x24,6	-	-	-	-	-

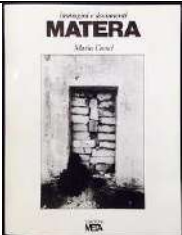






											
1974	<b>Vimercati Franco-Lajolo Davide</b>	<i>Sulle langhe</i> 	Torino	Alfa documenta	Documenta grafiche	31,5x24,5	Giovanni Brunazzi (art director)	Industrie grafiche Zeppegno, Torino	L. 9500	-	-
1975	AA.VV.	<i>Per una società diversa: immagini del Festival Provinciale de l'Unità</i> 	Milano	Nicola Teti	-	19x27	-	Stampe Grafiche Signorelli, Treviglio	L. 1500	-	-
1975	<b>Achilli Sante-Cima Annalisa</b>	<i>Jorge Guillén: da Gilli, Firenze</i>	Milano	All'insegna del pesce d'oro	*Occhio magico	10x7,6	-	Lucini, Milano. 1000 esemplari	L. 1500	-	-




											
1975	<b>Antonaci Franco</b>	<i>La passione di Sordevolo</i> 	Milano	Cappellini	-	24,5x20,5	Franco Antonaci	Stamperia Capellini, Milano	-	-	-
1975	<b>Beny Roloff</b>	<i>Italia</i> 	Milano	Mondadori	-	31x26		[4968 copie]	L. 18000	London, Thames & Hudson, 1974	Milano, Mondadori, 1976 (2805 copie); 1979 (1826 copie); 1983
1975	<b>Bini Gianfranco</b>	<i>Solo le pietre sanno</i> 	Pero, Milano	Virginia	-	24,5x29,5	Gianfranco Bini	Officine grafiche E. Berinzaghi, Cologno Monzese	L. 25000	-	Pero, Virginia 1980

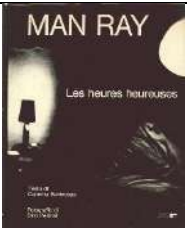
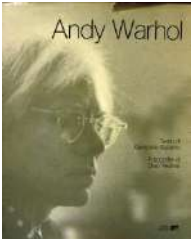
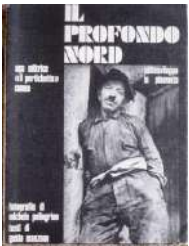
1975	<b>Butturini Gian</b>	<i>RDT: Repubblica democratica tedesca per una nuova epoca</i> 	Brescia	Vannini	-	30x23	Gian Butturini	Stabilime nti litografici della Editrice Vannini, Brescia	-	-	-
1975	<b>Carnisio Virgilio- Lumbau Nino</b>	<i>La ringhiera</i> 	Milano	Arte grafiche Nava	-	30x30	Luigi Losi	A Nava, Milano	-	-	Milano, Il laboratori o dell'immag ine, 2006 (versione digitale)
1975	<b>Carnisio Virgilio- Lumbau Nino; Leonardi Leonardo</b>	<i>Osterie a Milano</i> 	Milano	Il laboratorio dell'immag ine	-	24x24	-	Centro Stampa "La centrale", Milano	-	-	Milano, Il laboratori o dell'immag ine, 2002 (versione digitale)
1975	<b>Cascio Calogero- Bonetto Giovanni</b>	<i>Vangelo a caso</i>	Alba	Edizioni Paoline	-	26,5x20	-	Edizioni Paoline- Figlie di S. Paolo,	-	-	-





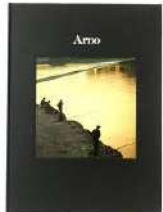
											
1975	<b>Fontana Franco-</b> Cervellati Pier Luigi	<i>Bologna: il volto della città</i> 	Modena	Ricardo Franco Levi	-	30x27,5	Walter Hergenroth er	Officine grafiche ARBE, Modena	-	-	-
1975	<b>Fontana Franco-</b> Prete Pier Paolo	<i>Terra da leggere</i> 	Modena	IKS	-	41,5x41,5	Silvio Coppola- Pino Tovaglia	Arbe Officine grafiche, Modena	-	-	-
1975	<b>Lucas Uliano-</b> Crimi Bruno	<i>La primavera di Lisbona</i>	Firenze	Vallecchi	-	22x13,5	Davide Danti	Litografia Leschiera, Cologno Monzese	L. 3500	-	-

											
1975	<b>Merisio Pepi</b> – Barzanti Roberto	<i>Italia</i> 	Bergamo	Bolis	-	31x25	-	Poligrafiche Bolis, Bergamo	L. 35000	Zürich, Atlantis, 1075	-
1975	<b>Mina Attilio</b>	<i>Ambarabà: viva i bambini</i>	[Senza indicazioni tipografiche]	-	-	-	-	-	-	-	-
1975	<b>Mordenti Adriano-Vergari Massimo;</b> Fiocchetto Rosanna	<i>Come eravamo: documenti fotografici per una storia delle lotte studentesche a Roma: 1966-1972</i>	Roma	Savelli	-	30x21,5	Adriano Mordenti	Tipografia della Savelli s. p. a	L. 3500	-	-



											
1975	<b>Notarangelo Domenico</b>	<i>Il maggio di Accettura</i> 	Matera	Michele Liantonio	-	27x17	-	-	L. 15000	-	-
1975	<b>Pedriali Dino-Janus</b>	<i>Pier Paolo Pasolini</i> 	Roma	Magma	Quinta parete	30x24	-	Stamperia Il globo, Bologna	-	-	-
1975	<b>Pedriali Dino-Benincasa Carmine, Siena Roberto Maria</b>	<i>Man Ray. Les heures heureuse</i>	Roma	Magma	Quinta parete	30x24	-	-	-	-	-

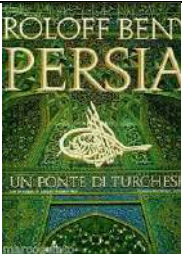
											
1975	<b>Pedriali Dino-</b> Salzano Giancarlo	<i>Andy Warhol</i> 	Roma	Magma	Quinta parete	30x24	-	Stamperia Il globo, Bologna	L. 8800	-	-
1975	<b>Pellegrino Michele-</b> Manzone Guido	<i>Il profondo Nord: sottosviluppo in Piemonte</i> 	Cuneo	Aga Il portichetto	-	27,5x21	-	Tipi dell'AGA s. n. c. stabilimen to litografico , Cuneo	L. 5000	-	-
1975	<b>Pifferi Enzo</b>	<i>Como pagine di pietra</i>	Como	Epi	-	32x24,5	-	Stabilime nto d'arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello	-	-	-


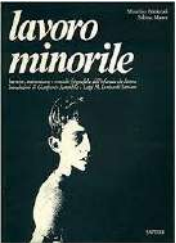




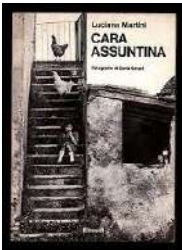

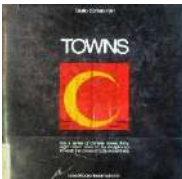
								Balsamo, Milano			
1975	<b>Prandi Paolo</b>	<i>Addio Parigi o caro</i> 	Reggio Emilia	Prandi	-	30x22,5	-	Tipolitografia emiliana, Reggio Emilia. 450 esemplari, dei quali i primi 120 contengono due acqueforti	-	-	-
1975	<b>Ragazzini Enzo-</b> Tobino Mario	<i>Arno</i> 	Bergamo	Dalmine	-	31,5x23,5	Roberto Pieraccini	Poligrafiche Bolis, Bergamo	-	-	-
1975	<b>Zagaglia Beppe</b>	<i>Cara vecchia Bologna</i>	Modena	Artioli	-	30,5x26	-	Poligrafico Artioli, Modena	L. 20000	-	Modena, Artioli, 1983, 1986.



											
1975	<b>Zagaglia Beppe-</b> Artoni Giancarlo, Goldoni Luca	<i>Parma non più Parma</i> 	Modena	Artioli	-	31x26	-	Poligrafico Artioli, Modena	L. 20000	-	-
1975	<b>Zannier Italo</b>	<i>Tra il Cosa e l'Arzino. Album ritrovato</i> 	Pordenone	Ente provinciale per il turismo	-	30x22,5	Italo Zannier	Doretti, Udine	-	-	-
1976	<b>Agosti Paola</b>	<i>Riprendiamoci la vita</i>	Roma	Savelli	-	30x21	Giuliano Vittori	Tipografia della Savelli Spa	L. 3500	-	-



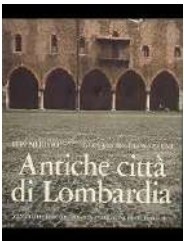
											
1976	<b>Antonaci Franco-</b> Poma Giulia	<i>Ciaciarade n'cornisà</i> 	Milano	Cordani	-	25,5x19,5	Franco Antonaci	S. p. a. A. Cordani, Milano	-	-	-
1976	<b>Bavagnoli Carlo</b>	<i>Verdi e la sua terra</i> 	Parma	Cassa di risparmio di Parma	-	32,5x29	-	Artegrafica Silva, Parma	-	-	-
1976	<b>Beny Roloff</b>	<i>Persia. Un di ponte di turchese</i>	Milano	Mondadori	Libri illustrati Mondadori	31,5x26	Roloff Beny	Officine grafiche veronesi, Mondadori [4553 copie]	L. 24000	London, Thames & Hudson, 1975; Toronto, McClelland and Stewart,	Milano, Mondadori, 1977 (3608 copie)

										1975	
1976	<b>Berengo Gardin</b> <b>Gianni-Giudici</b> Giovanni	<i>Tevere</i> 	Bergamo	Dalmine	-	31,5x23,5	Roberto Pieraccini	Poligrafiche Bolis, Bergamo	-	-	-
1976	<b>Berengo Gardin</b> <b>Gianni-Vigorelli</b> Giancarlo	<i>Il paradiso di Rabuzin</i> 	Milano	Tega	-	28,5x34,5	-	-	-	-	-
1976	<b>Berengo Gardin</b> <b>Gianni-Zavattini</b> Cesare	<i>Un paese vent'anni dopo</i>	Torino	Einaudi	Letteratura	21x21	-	Tipografia Cane, Torino	L. 12000	-	Milano, Motta 2002

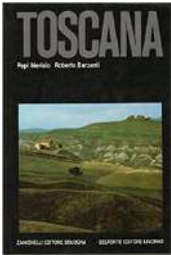

											
1976	<b>Bizzicari Maurizio-</b> Manes Sabina	<i>Lavoro minorile. Interviste, testimonianze e cronache fotografiche dall'infanzia che lavora</i> 	Roma	Savelli	-	30x21,5	-	Tipografi a della Savelli spa	L. 2500	-	Roma, Savelli 1977
1976	<b>Bonasia Aldo</b>	<i>Vivere a Milano</i> 	Milano	Csapp	Documenti	24x 17,5	Pia Pizzo	Muggiani, Milano	L. 2700	-	Milano, Csapp, 1978
1976	<b>Butturini Gian-</b>	<i>Friuli...dopo</i>	Verona	Edizioni G.E.I.	-	24x23	-	-	-	-	-

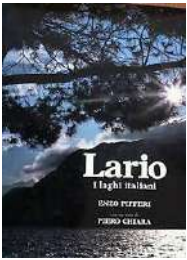

	Brugnoli Giuseppe										
1976	<b>Cerati Carla-</b> Martini Luciana	<i>Cara Assuntina</i> 	Torino	Einaudi	Libri per ragazzi	24x17	-	Stabilimento Tipolitografico Canale, Torino	L. 3500	-	-
1976	<b>Chinese Maria Grazia</b>	<i>La strada più lunga</i> 	Milano	Rivolta femminile	Scritti di rivolta femminile	17x12	-	Spiga, Genova	L. 1500	-	-
1976	<b>Confalonieri Giulio</b>	<i>Towns</i> 	Milano	Idea Books	-	30x30	-	Nava, Milano	L. 25000	-	-




1976	<b>Del Grande Sergio-Galligani Mauro- Lotti Giorgio;</b> Tramballi Gualtiero- Monti Andrea	<i>Friuli. Immagini di una tragedia</i> 	Milano	Mondadori	Oscar documenti	19x13	-	-	L. 1800	-	-
1976	<b>Donato Fabio</b>	<i>Andiamo per certe semideserte strade: la sperimentazione teatrale a Napoli</i>	Napoli	S. n.	Quaderni Ellisse	30x16	-	Tipolito La Nuova Stampa, Napoli	-	-	-
1976	<b>Donato Fabio</b>	<i>*Masaniello Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale</i> 	Napoli	Ed. scientifiche	Fotografia 1	28,5x20,5	Alfredo Profeta	Pubbligra f, Napoli	L. 6000	-	-

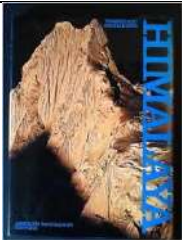

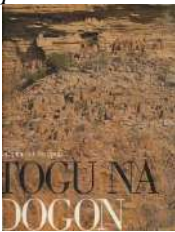
1976	<b>Frisia Emilio</b>	<i>Colle di sogno. Un paese</i> 	S. l.	S. n.	-	26x21,5	-	Stamperia Valdoneg a, Verona	-	-	-
1976	<b>Lorenzi Ruggero- Angelillo Pietro</b>	<i>Friuli quale futuro</i>	Pordenone	Grafiche editoriali artistiche	-	-	-	-	-	-	-
1976	<b>Marzoni Gianfranco</b>	<i>Per te amor mio</i> 	Milano	Marzoni & Savoldi	-	30,5x25	Vincent Mason	A.G.V., Gruppo Mondador i	L. 15000	-	-
1976	<b>Merisio Pepi- Gavazzeni Gianandrea</b>	<i>Antiche città di Lombardia</i> 	Bologna- Bergamo	Zanichelli- Bolis	-	26x21,5	-	Poligrafic he Bolis, Bergamo	L. 16800	-	Bologna- Bergamo, Zanichelli -Bolis, 1977








1976	<b>Merisio Pepi-</b> Barzanti Roberto	<i>Toscana</i> 	Bologna- Livorno	Zanichelli- Belforte	Paesaggi	25,5x21,5	-	Poligrafic he Bolis	L. 14800	Zürich, Atlantis, 1976	Bologna- Livorno, Zanichelli -Belforte 1977, 1981;
1976	<b>Mohr Jean-</b> Berger John	<i>Un settimo uomo</i> 	Milano	Garzanti	-	19x12,1	-	Aldo Garzanti Editore S. p. a., Milano	L. 2500	New York, Viking, 1975; Amsterdam , Van Gennep, 1975.	Roma, Contrasto, 2017
1976	<b>Pellegrino Michele</b>	<i>Scene di matrimonio</i>	Cuneo	AGA Il portichetto	-	-	-	-	-	-	-
1976	<b>Pifferi Enzo-</b> Gagliardi Natale	<i>Lago in piazza: Como 1976</i> 	Como	EPI	-	32x24,5	Mariacristi na e Francesco Frigerio	Stabilime nto d'arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	-	-	-

1976	<b>Pifferi Enzo-</b> Chiara Piero	<i>Lario: i laghi italiani</i> 	Como	EPI	-	32x24,5	Mariacristina e Francesco Frigerio	Stabilimento d'arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	-	-	Como, EPI, 1990
1976	<b>Perno Giovanni-</b> Bianucci Piero	<i>Adesso anche gli uomini piangono. Il Friuli dopo due terremoti</i> 	Torino	Società Editrice Internazionale	-	27x20	-	Officine grafiche SEI, Torino	L. 4500	-	-
1976	<b>Roiter Fulvio</b>	<i>Favolosa Marca: itinerari nella provincia di Treviso</i>	Treviso	Edizioni della Galleria	-	30x21,5	-	Grafiche LEMA, Maniago del Friuli	-	-	-

											
1976	<b>Russo Marialba</b>	<i>Al ristorante il 29 settembre 1974</i> 	S.l.	S. n.	*I quaderni dello sguardo	29,5x21	-	Zincografia Partenopea [600 copie]	L. 4500	-	-
1976	<b>Scarcia Gianroberto-Zipoli Riccardo</b>	<i>Golsciane Raz</i> 	Milano	All'insegna del pesce d'oro	Biblioteca orientale. Arte	22x16,7	-	Grafic Olimpia, Milano 1000 esemplari numerati	L. 10000	-	-
1976	<b>Shirakawa Yoshikazu</b>	<i>Himalaya</i>	Milano	Mondadori	Libri illustrati Mondadori	33,5x24,5	-	Officine Grafiche A. Mondadori di Verona [3881	L. 12000	New York, Harry N. Abrams, 1971	Milano, Mondadori 1977 (1676 copie); 1982

								copie]			
1976	<b>Skubin Marian</b>	<i>50 giorni da ricordare</i> 	Monza	Pass editrice	Supplemento al n. 35 della rivista di turismo e sport invernali "Sci"	34x20,6	Antonio Soccol	Monolito, Milano	L. 2000	-	-
1976	<b>Spini Sandro- Spini Tito</b>	<i>Toguna: la casa della parola</i> 	Milano	Electa	-	29x25,5	Diego Birelli	Fantonigrafica Venezia	-	-	Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
1976	<b>Zagaglia Beppe</b>	<i>Luci e colori della nostra Reggio</i>	Modena	Artioli	-	31x26	-	Poligrafiche Artioli, Modena	L. 20000	-	-




											
1976	<b>Zagaglia Beppe</b>	<i>Ritorno a Firenze</i> 	Modena	Artioli	-	31,5x26	-	Poligrafiche Artioli	-	-	-
1977	<b>AA. VV. Foto di Scuro Enrico</b>	<i>Bologna, marzo 1977... fatti nostri</i> 	Verona	Bertani	Evidenze	21,5x14	-	O.T.V. Stocchero	L. 3800	-	Rimini, Nda press 2007
1977	<b>AA. VV. Foto di Di Gaetano Luisa</b>	<i>Io sono mia</i>	Firenze	Guaraldi	-	20x20	Paola Battaglini	C. E. S. A. T., Firenze	L. 1500	-	-



											
1977	AA.VV. Foto di <b>Riva Tiziana, Nuvolari Daniele, Tonati Gianni</b>	<i>Piazza Maggiore era troppo piccola: cronache, fotografie e documenti del 23-24-25 settembre 1977 sul convegno di Bologna</i> 	Milano	Edizioni Movimento Studentesco	-	24x17	Almerino	Stampa artigiane Milano	L. 3200	-	-
1977	AA.VV.	<i>Seveso una tragedia italiana</i>	Milano, London, Paris	Idea Edition	*Il fatto e la foto	29x21,5	Pasquale Prunas	Lodigraf S. p. a., Lodi	L. 3900	-	-

											
1977	<b>Bini Gianfranco- Fiorina Annamaria</b>	<i>Un solco nell'anima</i> 	Pero	Virginia	-	33x33	-	-	-	-	-
1977	<b>Buscaroli Silvia- Grossi Cesare</b>	<i>Murales. Diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango</i> 	Bologna	Grafis	-	21x15	Alvaro Becattini	Grafis Industrie Grafiche Bologna	L. 4500	-	-
1977	<b>Butturini Gian</b>	<i>Tu interni io libero</i>	Verona	Bellomi	-	26x24	-	Arti grafiche Bellomi, Verona	L. 4800	-	-

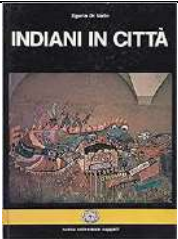


											
1977	<b>Carnisio Virgilio-Lumbau Nino</b>	<i>Milano periferia</i> 	Milano	Il laboratorio dell'immagine	-	24x24	Lucas Miorubian	Officina d'arte grafica A. Lucini & C., Milano	-	-	Milano, Il laboratorio dell'immagine 2002 (digitale);
1977	<b>Carmi Lisetta-Sciascia Leonardo</b>	<i>Acque di Sicilia</i> 	Milano	Dalmine	-	31,5x23,5	A. G. Fronzoni	Poligrafiche Bolis, Bergamo	Fuori commercio	-	-
1977	<b>Chesini Luciano</b>	<i>Carla Fracci</i> 	Roma	Gregoriana 42	-	33x22	-	Stabilimenti TEV ARTE'S Bomporto, Modena	-	-	-
1977	<b>Cozzi Angelo</b>	<i>Scoprirti donna</i>	Ivrea	Priuli e Verlucca	-	25x21,5	Alberto Piovani	Stabilimento	L. 25000	-	-










								tipografico Ferrero, Romano Canavese. Edizione in 1000 copie numerate firmate a mano dall'autore + 100 fuori commercio			
1977	<b>Cresci Mario</b>	<i>Fotografia come pratica analitica</i> 	Milano	Editphoto	*Supplemento alla "Fotografia Italiana"	29x21,5	Beppe Preti	Tipografia Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-
1977	<b>D'Alessandro Luciano-Berengo Gardin Gianni</b>	<i>Dentro le case</i> 	Milano	Electa	-	32,5x26,5	Ardito Schiano (design)-Giuseppe Alario (montaggio)	Fantoni grafica, Venezia	Annunciato come fuori commercio; venduto poi a L.	-	-




									25000		
1977	<b>D'Alessandro Luciano</b>	<i>Quindici giorni: il festival nazionale dell'unità a Napoli</i> 	Roma	Sezione centrale di stampa e propaganda della Direzione del PCI	-	30x21	Giuseppe Alario (montaggio)- Alfredo Profeta (impaginazione)	Tipolito La Buona Stampa, Napoli	-	-	-
1977	<b>D'Amico Tano</b>	<i>È il 77</i> 	Roma	I libri del no	-	42,8x34,4	Piergiorgio Maoloni	-	-	-	Roma, Ilmanifest olibri, 2007
1977	<b>D'Amico Tano</b>	<i>Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni '70 nelle foto di Tano</i>	[Roma]	Edizione "Coop. Giornalisti di Lotta Continua"	-	28x20,5	-	Tipografi a «15 giugno»	L. 1000	-	-


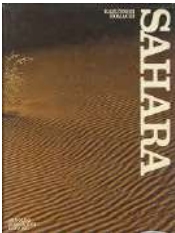
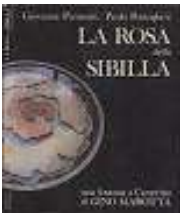
											
1977	<b>De Biasi Mario- Magni Emilio</b>	<i>Brianza rimani!</i> 	Albese	Meroni	-	30,5x25,5	Henny Baldini	Meroni, Tipolitografia editrice. 2000 copie	-	-	-
1977	<b>De Biasi Mario</b>	<i>L'orto delle bambole</i> 	Matera	Ed. Meta	-	24x18	Alberto Piovani	-	L. 7000	-	-
1977	<b>De Palma Emilio- Secondulfo Domenico- Di Nallo Egeria</b>	<i>Indiani in città</i>	Bologna	Cappelli	Nuova universale Cappelli. La ricerca sociale	27x19,5	Anna Maria Zamboni	Stabilimento di Arti grafiche, Rocca San Casciano	-	-	-

											
1977	<b>Fontana Franco-</b> Biagi Enzo	<i>Laggiù gli uomini</i> 	Modena	Riccardo Franco Levi	-	29,5x27,5	Walter Hergenrother	ARBE Officine grafiche Modena	-	-	-
1977	<b>Gioli Paolo</b>	<i>Imagery di un immaginatore d'immagini</i> 	Milano	Editphoto	*Supplemento a "Fotografia Italiana"	29x21,5	Beppe Preti	Tipografia Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-
1977	<b>Haertter Elsa</b>	<i>India: incontro con la saggezza</i>	Milano	Mondadori	Libri illustrati Mondadori	25x19,5	Bruno Acqualagna e Walter Pregnolato	Officine Grafiche Arnoldo Mondadori, Verona	L. 10000	-	-

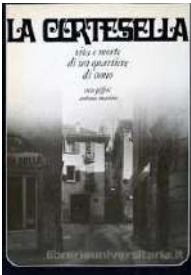
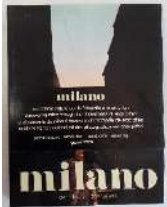

											
1977	<b>Invernizzi Elirio</b>	<i>Invernizzi in Liguria</i> 	Torino	Edizioni Fotografia Invernizzi	-	35x24,2	-	-	-	-	-
1977	<b>Ionesco Irina-Wittkop Gabrielle</b>	<i>Litanie per un'amante funebre</i> 	s. l.	Cegna Editori	-	23x17	-	Centro Internazionale delle Arti Maestà, Urbisaglia (Macerata) [999 copie]	L. 3200	-	-
1977	<b>Lo Duca Nino-Capodacqua Gianni-Piattella Oscar</b>	<i>Oppure di un artista</i>	Pollenza	La Nuovo Foglio	Altro	23,5x17	-	600 esemplari, dei quali 125 sono accompagnati da	L. 5000	-	-

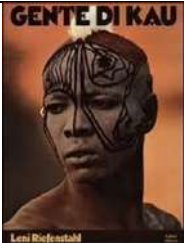



								una acquafort e originale			
1977	<b>Lotti Giorgio-</b> Radice Raul	<i>Teatro alla scala</i> 	Milano	Mondadori	Libri illustrati Mondadori	29,5x25	Daniele Baroni (design)- Gabriele Matinazzi (impaginazi one)	Officine grafiche di Verona	L. 25000	-	Milano, Mondador i, 1979
1977	<b>Lucas Uliano</b>	<i>Emigranti in Europa</i> 	Torino	Einaudi	Letteratura	20,5x19,5	-	Pozzo Gros Monti, Moncalier i	L. 6500	-	-
1977	<b>Lucas Uliano</b>	<i>L'istituzione armata</i> 	Torino	Musolini	-	22x24	Davide Danti	Litografia S.T.I.L.E. , Torino	L. 5000	-	-



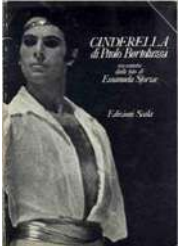
1977	<b>Merisio Pepi</b>	<i>Puglia</i> 	Bergamo	Bolis	-	25,5x21,5	-	Poligrafiche Bolis, Bergamo	-	-	Bologna, Zanichelli, 1977.
1977	<b>Mina Attilio</b>	<i>Vivere in baracca</i> 	Milano	Editphoto	*Supplemento a "Fotografia Italiana"	28,5x12,5	Beppe Preti (progettazione grafica e impaginazione)	Tipografia Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-
1977	<b>Modonesi Alfonso-Ravanelli Renato</b>	<i>Bergamo una città e il suo fascino</i> 	Bergamo	Grafica e Arte	-	27,5x22,5	-	-	-	-	Bergamo, Grafica e Arte 1981; 1984; 1985; 1986.
1977	<b>Monti Paolo</b>	<i>La pietà Rondanini di Michelangelo Buonarroti</i>	Milano	Peppi Battistini	-	32x24	Patrizia Colombo	Igis s. p. a., Industrie grafiche italiane	L. 26000	-	-

								Stucchi, Milano			
1977	<b>Nocera Enzo</b>	<i>Fabbrica e ufficio: immagini del lavoro Pirelli 1974-1977</i>	S. l.	S. n.	-	30x21	-	Milano, Nava	-	-	-
1977	<b>Nomachi Kazuyoshi</b>	<i>Sahara</i> 	Milano	Mondadori	Libri illustrati Mondadori	33,5x25	-	Officine grafiche veronesi	L. 16000	New York, Grosset & Dunlap, 1977	-
1977	<b>Piemonti Giovanna- Portoghesi Paolo</b>	<i>La rosa della Sibilla. Una fontana di Camerino di Gino Marotta</i> 	[Pomezia]	Staderini	-	30x20	-	-	-	-	-









1977	<b>Pifferi Enzo-</b> Marino Antonio	<i>La Cortesella: vita e morte di un quartiere di Como</i> 	Como	EPI	-	32,5x24,5	Mariacristi na e Francesco Frigerio	Stabilime nto d'Arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo	-	-	-
1977	<b>Pifferi Enzo-</b> Brera Gianni	<i>Milano</i> 	Como	EPI	-	31,5x24,5	Mariacristi na e Francesco Frigerio	Stabilime nto d'Arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo	-	-	-
1977	<b>Pifferi Enzo</b>	<i>Verbano: i laghi italiani</i> 	Como	EPI	-	32x24,5	Mariacristi na e Francesco Frigerio	Stabilime nto d'Arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo	-	-	-
1977	<b>Riefenstahl Leni</b>	<i>Gente di Kau</i>	Milano	Mondadori	Libri illustrati Mondadori	32x24,5	-	Officine grafiche veronesi	L. 18000	New York, Sr. Martin's	Mondador i, 1978 (2035)

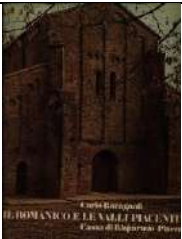


								[Tirato due volte nel maggio 1977, rispettivamente a 2770 copie e a 2080 copie]		press, 1976; Munchen, List Verlag 1976	copie); Bompiani, 1997
1977	<b>Roiter Fulvio</b>	<i>Essere Venezia</i> 	Udine	Magnus	-	33,5x23	Fulvio Roiter	Grafiche LEMA, Maniago del Friuli, 10000 copie	L. 30000	Editions Menges, 1978	-
1977	<b>Russo Marialba</b>	<i>Giornale spray</i> 	S.l.	S. n.	*I quaderni dello sguardo	29,5x21	Zincografia Partenopea, [600 copie]	-	L. 4500	-	-
1977	<b>Scianna Ferdinando-Fernandez Dominique; Sciascia Leonardo</b>	<i>I siciliani</i> 	Torino	Einaudi	-	24x31,5	-	Stampato a Torino per i tipi della casa editrice Einaudi	L. 30000	Paris, Denoel, 1977	-




1977	<b>Scianna Ferdinando-</b> Sciascia Leonardo	<i>La villa dei mostri</i> 	Torino	Einaudi	Einaudi Letteratura	21x20	-	Stampato a Torino per i tipi della casa editrice Einaudi	L. 9000	-	-
1977	<b>Sellerio Enzo</b>	<i>Inventario siciliano</i> 	Palermo	Sellerio	-	34,2x24,2	-	Stabilimento poligrafico, Torino	-	-	-
1977	<b>Sforza Emanuela-</b> Ottolenghi Vittoria	<i>Cinderella di Paolo Bortoluzzi</i> 	Milano	Ed. La scala	-	29,5x21	Gianni Brunetti	Labanti e Nanni, Bologna	L. 10000	-	-
1977	<b>Toscani Oliviero</b>	<i>Vicenza</i>	Padova	Muzzio	-	32x25	Vittorio Spaggiari	Stampa grafiche Muzzio,	L. 33000	-	-

								Padova			
1977	<b>Turriccia Daniela Maria</b>	* <i>Bambini no</i> 	Milano	Edizioni del centro studi CSAPP	-	24x17, 5	Pia Pizzo	Muggiani, Milano	L. 3200	-	-
1977	<b>Veronesi Luigi</b>	<i>Foto-grafia</i> 	Milano	Editphoto	Supplement o di “Fotografia italiana”	28,5x21,5	Beppe Preti	Tipografi a Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-
1978	AA.VV.	<i>Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo</i>	Milano	Mazzotta	-	29x21,4	Esperanza Núñez- Tiziana Cardini	Arti grafiche Leva, Milano	L. 7000	-	-




											
1978	AA.VV.	<i>La contestazione</i> 	Milano, London, Paris	Idea Edition	*Il fatto la foto	29x21,5	Pasquale Prunas	Lodigraf S. p. a., Lodi	L. 6500	-	-
1978	AA.VV.	<i>Mafia</i> 	Milano, London, Paris	Idea Edition	*Il fatto la foto	29x21,5	Pasquale Prunas	Lodigraf S. p. a., Lodi	L. 6900	-	-
1978	<b>Basilico Gabriele</b>	<i>Dancing 1978 Nuovo paesaggio emiliano</i>	Milano	Editphoto	*Suppleme nto di "Fotografia Italiana"	29x21,5	Beppe Preti	Tipografi a Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-




											
1978	<b>Basilico Gabriele</b>	<i>Milano ambiente urbano</i> 	Milano	IGIS edizioni	-	24x19,5	-	IGIS (Industrie grafiche italiane Stucchi), Milano	L. 3000	-	-
1978	<b>Batho Claude</b>	<i>Il momento delle cose</i> 	Milano	Mazzotta	-	27x27	-	Grafiche Leva, Milano	L. 8000	Paris, Des femmes, 1977	-
1978	<b>Bavagnoli Carlo</b>	<i>Il romanico e le valli piacentine</i>	Cassa di risparmio di Piacenza	Piacenza	-	31,5x28,5	-	-	-	-	-





											
1978	<b>Berengo Gardin Gianni-D'Alessandro Luciano;</b> Giannotti Gianni-Zavattini Cesare	<i>Dentro il lavoro</i> 	Milano	Electa	-	32,5x27	Ardito Schiano (design)-Giuseppe Alario (montaggio)	Fantonigrifica, Venezia	-	-	-
1978	<b>Berengo Gardin Gianni-Ciminaghi Luigi- Greco Benedetto-Lucas Uliano;</b> Saba Sardi Francesco	<i>Viaggio dalla Sicilia al continente</i> 	Milano	CSAPP	Documenti	24x16,8	Pia Pizzo Halao	Ars Sutoria, Milano	L. 8000	-	-
1978	<b>Berengo Gardin Gianni</b>	<i>Viaggio in Gran Bretagna</i>	Milano	Editphoto	*Supplemento di "Fotografia Italiana"	29x21,5	Beppe Preti	Elegraf, Settimo milanese	-	-	-




											
1978	<b>Bighi Dante</b>	<i>*India prega</i> 	Milano	Studio Bighi	-	35x100	Studio Bighi	-	-	-	-
1978	<b>Bonasia Aldo</b>	<i>L'io in divisa. Immagini per una analisi sociale</i> 	Milano	Imago 78	-	27x20,8	Edoardo Sivelli	-	-	-	-
1978	<b>Bruno Giuseppe-Mazzotti Giuseppe</b>	<i>Asolo</i>	Milano	Longanesi	I marmi	31,5x24	Mario Monti	Arti grafiche Granata-Quinto Stampi, Milano [3000 copie]	-	-	-
1978	<b>Bruno Giuseppe-</b>	<i>Venezia e un popolo della</i>	Milano	Longanesi	I marmi	31,5x24	Mario Monti	Arti grafiche	L. 22000	-	-


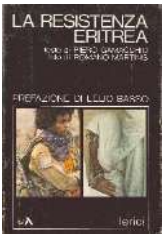



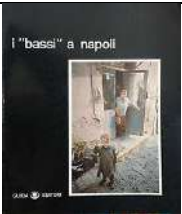


	Zorzi Alvisè	<i>laguna</i> 						Granata-Quinto Stampi, Milano [3000 copie]			
1978	<b>Carnisio Virgilio</b>	<i>Valsesia del silenzio</i> 	Milano	Laboratorio dell'immagine	-	22x22	-	Officina d'arte grafica A. Lucini & C., Milano	L. 15000	-	-
1978	<b>Cerati Carla</b>	<i>*Forma di donna</i> 	Milano	Mazzotta	Album	27x27	-	Arti grafiche Leva, Milano	L. 8000	-	-
1978	<b>Colzani Enrico</b>	<i>Masino Bregaglia Disgrazia</i>	Lissone	Arti Grafiche Meroni	-	32x24	-	-	-	-	Lissone, Arti Grafiche Meroni, 1982


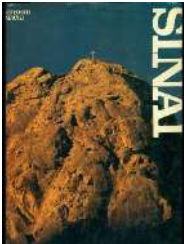

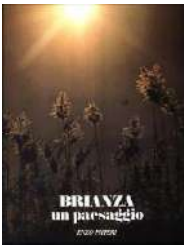
											
1978	<b>Cozzi Angelo</b>	<i>La guerra</i> 	Ivrea	Priuli e Verlucca	-	25x22	ML	Stabilimento Tipografico Ferrero, Romano Canavese	L. 10000	-	-
1978	<b>Dal Gal Pino</b>	<i>La dove parla il silenzio: Sardegna le rocce di Capo Testa</i>	S. l.	Grifone	-	40x34	-	-	-	-	-
1978	<b>De Biasi Mario-</b> Magni Emilio; Mauri Giorgio	<i>Vecchie osterie della Brianza</i> 	Albese	Meroni	-	30,5x25,5	Henny Baldini (impaginazione e grafica)- Tarcisia Binda (collaborazione grafica)	-	-	-	Albese, Meroni 1985
1978	<b>Donato Fabio</b>	<i>Fogli d'album</i>	Napoli	Storia di Napoli	Diaframma ottanta	23x22	Alfredo Profeta	La buona stampa,	-	-	-



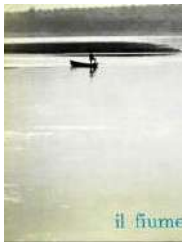
				della Sicilia				Napoli			
1978	<b>Fontana Franco</b>	<i>Skyline</i> 	Modena	Punto e virgola	*Biblioteca di fotografia	27x21	Paola Borgonzoni e Luigi Ghirri	Grafiche STIG, Modena	L. 10000	S.l., Contrejour, 1978	Roma, Contrasto, 2013
1978	<b>Fontana Franco</b>	<i>La linea dell'immagine</i> 	Milano	Editphoto	*Supplemento di "Fotografia Italiana"	29x21,5	Beppe Preti	Tipografia Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-
1978	<b>Ghirri Luigi</b>	<i>Kodachrome</i> 	Modena	Punto e virgola	*Biblioteca di fotografia	27x21	Paola Borgonzoni e Luigi Ghirri	Grafiche STIG, Modena	L. 12000	London, MACK, 2012	-

1978	<b>Grignani Franco</b>	<i>Il segno come matrice, il fenomeno come variabilità analitica</i> 	Milano	Editphoto	*Supplemento di "Fotografia Italiana"	29x21,5	Beppe Preti	Tipografia Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-
1978	<b>Jacobs Denise-Mazzone Rean</b>	<i>Donna in Sicilia</i> 	Palermo-Sao Paulo	Ila/ Nef	Situazioni	21x21	-	t. e. a. Mazzone, Palermo	-	-	-
1978	<b>Leidi Carlo-Modonesi Alfonso</b>	<i>L'autunno di Praga</i> 	Roma	Il manifesto	-	23,5x26	Arialdo Ceribelli-Carlo Leidi	Erregi Torre Boldone, Bergamo. [1000 copie destinate ai sostenitori de "Il Manifesto"]	-	-	-
1978	<b>Martinelli</b>	<i>Srirangam dai</i>	Milano	Editphoto	*Supplemento	29x21,5	Beppe Preti	Tipografia	-	-	-




	<b>Antonio</b>	<i>meravigliosi alberi</i> 			nto di “Fotografia Italiana”			a Elegraf, Settimo Milanese			
1978	<b>Martinis Romano- Gamacchio Piero</b>	<i>La resistenza eritrea</i> 	Cosenza	Lerici	-	18x11,5	-	Tipografi a Lugli	L. 4000	-	-
1978	<b>Martinis Romano</b> – Bertolucci Giuseppe	<i>Il gesto generale</i> 	Pollenza	La nuova foglio	Altro	23,5x15,5	-	-	-	-	-
1978	<b>Mazzacane Lello</b>	<i>I bassi a Napoli</i>	Napoli	Guida	-	24x20	Lello Mazzacane e Mario Nutile	L.A.N., Napoli	L. 5000	-	-




											
1978	<b>Mazzone Rean-</b> Scheidt, Von Axel	<i>Tu conosci la Sicilia?</i>	Palermo/Sa o Paulo	Ila/Nef	Situazioni	21x21	-	-	-	-	-
1978	<b>Merisio Pepi-</b> Carrara Gino; Fasolo Ugo	<i>Veneto di terraferma</i> 	Bergamo	Bolis	-	25,5x21,5	-	Poligrafic he Bolis, Bergamo	-	-	Bologna, Zanichelli 1978
1978	<b>Mulas Luciana-</b> Cerini Livia- Simonetta Umberto	<i>Mi riunisco in Assemblea</i> 	Padova	Mastrogiac omo- Images 70	Teatro oggi	18x17,6	Gaetano Matrogiaco mo	Deltagrap h, Padova. 1500 copie	L. 1500	-	-
1978	<b>Nicolini Toni-</b> Borgese Giuseppe Antonio; Vergani Leonardo	<i>Cortili di Milano</i>	Roma	Bestetti	-	31x26,5	-	Stabilime nto grafico di Aldo Garzanti, Cernusco	-	-	-

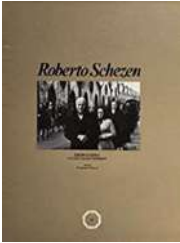


											
1978	<b>Nomachi Kazuyoshi</b>	<i>Sinai</i> 	Milano	Mondadori	Libri illustrati Mondadori	33,5x24,5	-	Officine grafiche veronesi, Mondadori	-	New York, Everest House Publishers, 1978	-
1978	<b>Ortolani Franco</b>	<i>La festa del parco Lambro</i> 	Padova	Mastrogiacomo-Images 70	-	22x22	-	Grafiche Linep per conto di Mastrogiacomo editore, Padova	L. 3500	-	-
1978	<b>Pifferi Enzo</b>	<i>Brianza un paesaggio</i> 	Como	EPI	-	31,5x25	Mariacristina e Francesco Frigerio	Stabilimento d'arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	-	-	-





1978	<b>Pifferi Enzo-</b> Vigorelli Giancarlo	<i>Lecco</i> 	Como	EPI	-	31,5x25	Mariacristi na e Francesco Frigerio	Stabilime nto d'arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	-	-	-
1978	<b>Putatti Sergio-</b> Poli Lucia	<i>Liquidi</i> 	Padova	Mastrogia omo- Images 70	Teatro oggi	17x17	-	Grafiche Linep per conto di Mastrogia como editore- Images 70, Padova	L. 10000	-	-
1978	<b>Quiresi Ezio-</b> Zanesi Dario	<i>Il fiume. Raccolta di immagini del Po dal Monviso al Delta</i> 	Cremona	Ete	-	29x23	-	Tipografi a padana, Cremona	-	-	-
1978	Raveng Lang	<i>Riprendiamoci il parto</i>	Roma	Savelli	-	29,5x21	Giuliano Vittori	Tipografi a So. Ge.	-	Genesis Press;	-







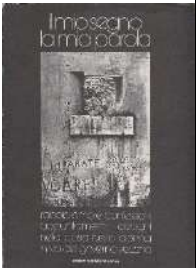
								Ma s.r.l.		Worn, 1972.	
1978	<b>Riefenstahl Leni</b>	<i>I nuba</i> 	Milano	Mondadori	-	32x24,5	-	Officine grafiche Veronesi, Mondadori	-	New York, Harper & Row, 1973; München, List Verlag 1973; Frechen, Komet, 1973	-
1978	<b>Roiter Fulvio-</b> Sgorion Carlo	<i>Friuli Venezia Giulia</i> 	Udine	Magnus	-	25x24,5	Gilberto Brun, Edoardo Borean	Grafiche LEMA, Maniago del Friuli	-	-	-
1978	<b>Roiter Fulvio-</b> Parise Goffredo	<i>Laguna</i> 	Udine	Magnus	-	22,5x33,5	Fulvio Roiter	Grafiche LEMA, Maniago del Friuli	L. 30000	-	Udine, Magnus, 1986




1978	<b>Russo Marialba</b>	<i>Gli eretici dell'Assunta</i> 	Roma	De Luca	Documenti e ricerche del Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari, Roma	30x21	-	Stampato in Italia	-	-	-
1978	<b>Salbitani Roberto</b>	<i>La città invasa</i> 	Modena	Punto e virgola	*Biblioteca di fotografia	27x21	Paola Bergonzoni e Luigi Ghirri	Grafiche STIG, Modena	-	-	-
1978	<b>Sartorio Valerio-</b> Brera Gianni; Maietti Andrea	<i>Tra il fiume e il campanile: echi e silenzi da un angolo di Lombardia</i> 	Crema	Casse rurali e artigiane	-	31,5x22	-	Tipografi a Leva, Crema. 1800 esemplari + 200 con linoleografia originale di Gianetto Biondini	Fuori commercio	-	-

1978	<b>Schezen Roberto</b>	<i>Crespi d'Adda un villaggio operaio</i> 	Milano	Editphoto	*Supplemento di "Fotografia Italiana"	29x21,5	Beppe Preti	Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-
1978	<b>Zagaglia Beppe</b>	<i>Camminare Ravenna e la Romagna</i> 	Ravenna	Longo	-	30,5x26	-	Grafiche Marradi	L. 25000	-	-
1979	<b>Anania Francesco</b>	<i>Riti antichi dell'Italia meridionale</i> 	Roma	Il fotogramma	Bianconero / La fotografia	21,5x12,5	-	Grafilinea, Roma	L. 5000	-	-

1979	<b>Bini Gianfranco- Vicquery Giorgina</b>	<i>Fame d'erba</i> 	Pero	Virginia	-	24,5x29	Gianfranco Bini	Officine grafiche Athesiadruck, Bolzano	L. 50000	-	Quart, gli ultimi, 2013
1979	<b>Blasich Roberto- Franchetto Ermanno</b>	<i>Storico carosello di Ivrea: i volti di un carnevale</i> 	Ivrea	Priuli Verlucchi	Grandangolo	22,5x23,5	-	Stabilimento tipografico Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]	-	-	-
1979	<b>Boccazzi- Varotto Attilio</b>	<i>Gente di Nepal</i> 	Ivrea	Priuli Verlucchi	Grandangolo	22,5x23,5	-	Stabilimento tipografico Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]	L. 8000	-	-
1979	<b>Brusati Paleari Paola- Kemp Lindsay</b>	<i>Flowers</i> 	Milano	Gammalibri	Fotolibro	21x14	-	Arti grafiche Leva, Milano	L. 9000	-	-




1979	<b>Cagnoni Romano</b>	<i>A Bologna taccuino di appunti</i> 	S. l.	S. n.	I quaderni di Bologna incontri	28,5x21,5	Renzo Renzi (montaggio ) - Pier Achille Cuniberti (grafica)	Officine grafiche Calderini, Bologna	-	-	-
1979	<b>Cavallero Gian Paolo- Vogliolo Giuliano</b>	<i>Langa</i> 	Ivrea	Priuli Verlucce	Grandangol o	22,5x23,5	-	Stabilime nto tipografic o Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]	L. 8000	-	-
1979	<b>Cresci Mario</b>	<i>Misurazioni</i> 	Matera	Meta	Quaderni di fotografia	24x17	Mario Cresci	Arti grafiche BMG, Matera	L. 7000	-	-
1979	<b>De Biasi Mario</b>	<i>Il terzo occhio sulla natura</i>	Veniano	Fotoselex	-	30,5x30,5	Studio grafico HB (ideazione grafica) Henny Baldini-	Fotoselex, Veniano	L. 30000	-	-



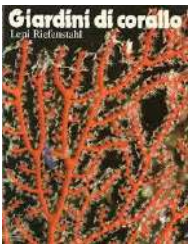
							Tarcisia Binda (impaginazione)				
1979	<b>Di Gaetano Luisa-Mercadini Gabriella</b>	<i>Il mio segno la mia parola. Rabbia amore confessioni appuntamenti disegni nella casa della donna in via del governo vecchio</i>  	Roma	Quotidiano donna	Supplemento al n. 20 di "Quotidiano donna" del 19-5-1979	29x21	Paola Battaglini	Tip. Centenari, Roma	L. 3800	-	-
1979	<b>Finardi Franco-Tavoschi Giovanni</b>	<i>Friuli sempre</i>	Ivrea	Priuli e Verlucca	Ricerche	24,5x21	-	Stabilimento tipografico Ferrero, Romano Canavese	-	-	-
1979	<b>Jourdrin Jean-Philippe-Clavel Bernard</b>	<i>L'ami Pierre</i>	Ivrea	Priuli e Verlucca	Grandangolo	22,5x23,5	-	Stabilimento Tipografico	L. 8000	Paris, Ducolot, 1978	-

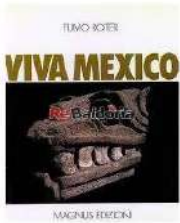


								Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]			
1979	<b>Mani Maurizio-</b> Pepi Giulio	<i>Il palio di Siena</i> 	Ivrea	Priuli e Verlucca	Grandangolo	22,5x23,5	-	Stabilimento Tipografico Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]	L. 8000	-	-
1979	<b>Masi Gianni-</b> Salvadori Bruno	<i>Val d'Aosta dimensione uomo</i> 	Ivrea	Priuli e Verlucca	Grandangolo	22,5x23,5	-	Stabilimento Tipografico Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]	-	-	-
1979	<b>Mc Bride Will-</b> Fleischhauer-Hardt Helga	<i>Fammi vedere! Un libro fotografico di educazione sessuale non conformista per bambini e grandi</i>	Roma	Savelli	Il pane e le rose	21,5x15,5	-	Grafica Salvi, Perugia	L. 7500	Wuppertal, Jugenddienst Verlag, 1978	-




											
1979	<b>Merisio Pepi-</b> Agasso Domenico	<i>Paolo VI, le chiavi pesanti</i> 	Milano	Libreria della famiglia	-	23x16	-	Poligrafic he Bolis, Bergamo	L. 9500	-	-
1979	<b>Merisio Pepi-</b> Carrara Gino	<i>Vivere nelle Alpi</i> 	Bergamo	Bolis	-	25,5x21	-	Poligrafic he Bolis, Bergamo	-	-	Bologna, Zanichelli 1979
1979	<b>Mulas Antonia</b>	<i>San Pietro</i> 	Torino	Einaudi	Saggi	22x21	-	Stampato a Torino per i tipi della casa editrice Einaudi	-	-	-





1979	<b>Mussat Sartor Paolo</b>	<i>P. Mussat Sartor fotografo: arte e artisti in Italia. 1968-1978</i> 	Torino	Stampatori Editore	-	24x22	Giovanni Ferioli	Tipografia torinese S. P. A., Stabilimento Poligrafico in Torino	-	-	-
1979	<b>Pifferi Enzo-Levi Virgilio</b>	<i>Papa Wojtyla tra la sua gente</i> 	Como	EPI	-	32x25	Mariacristina e Francesco Frigerio	Stabilimento d'arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	-	-	-
1979	<b>Pifferi Enzo</b>	<i>Transiberiana proibita</i> 	Como	EPI	-	32x25	-	Stabilimento d'arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, Milano	-	Fribourg, Office du Livre S.A., 1980	-

1979	<b>Pigazzini Vittorio</b>	<i>Paludi d'Italia</i> 	Ivrea	Priuli e Verlucca	Grandangolo	22,5x23,5	-	Stabilimento tipografico Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]	L. 8000	-	-
1979	<b>Ponzio Fabio</b>	<i>Città amara. Reportage: Nord Europa 1977-1979</i> 	Roma	Il fotogramma	Bianconero / la fotografia	21,5x12,5	-	Stabilimento tipografico Grafilinea, Roma	L. 4000	-	-
1979	<b>Riefenstahl Leni</b>	<i>Giardini di corallo</i> 	Milano	Mondadori	Libri illustrati Mondadori	32x24	-	Officine grafiche veronesi, Mondadori	L. 18000	New York, Harper Collins, 1978; Munchen, List Verlag 1978	-
1979	<b>Roiter Fulvio</b>	<i>Viva Mexico</i>	Udine	Magnus	-	31,5x25	-	Grafiche LEMA, Maniago del Friuli	-	Zürich, Atlantis Verlag AG, 1979	-

											
1979	<b>Sacconi Licio</b>	<i>Il corpo e i suoi simboli</i> 	Milano	Mazzotta	Fotografia	22,5x21	-	Arti grafiche Leva, Milano	L. 8000	-	-
1979	<b>Scuro Enrico</b>	<i>Malgrado voi. Immagini di due anni di battaglie del movimento di Bologna</i> 	S. l.	S. n.	L'occhio impuro	19,5x20	-	Arti grafiche BFT, Bologna [2100 copie]	L. 3000	-	-
1979	<b>Spini Sandro</b>	<i>Bozo Proposta di una lettura per immagini di una</i>	Milano	Editphoto	*Supplemento di "Fotografia Italiana"	29x21,5	Beppe Preti	Elegraf, Settimo Milanese	-	-	-

		comunità africana 									
1979	<b>Stefenelli Silvio</b>	<i>Lago Nakuru e i parchi del Kenya</i> 	Ivrea	Priuli e Verlucca	Grandangolo	22,5x23,5	-	Stabilimento tipografico Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]	L. 8000	-	-
1979	<b>Stucchi Loredana</b>	<i>Immagine di Venezia</i>	Roma	Il fotogramma	-	-	-	Stabilimento tipografico Grafilinea, Roma	-	-	-
1979	<b>Torra Giovanni-Vigliermo Amerigo</b>	<i>El quintet</i> 	Ivrea	Priuli e Verlucca	Grandangolo	22,5x23,5	-	Stabilimento tipografico Ferrero, Romano Canavese [2/3000 copie]	L. 5000	-	-

1979	<b>Villani Luca-</b> Villani Enrico	<i>Vecchia Sardegna: immagini di un viaggio</i> 	Ivrea	Priuli e Verlucchi	Ricerche	25x21,5	-	Stabilime nto tipografic o Ferrero, Romano Canavese	L. 18000	-	-
1979	<b>Zagaglia Beppe</b>	<i>Po magia di un fiume</i> 	Roma	Edizioni dell'obelisc o	-	30,5x24,5	Maria Antonietta Cordanti	Tipografi a «Campi», Foligno	-	-	-